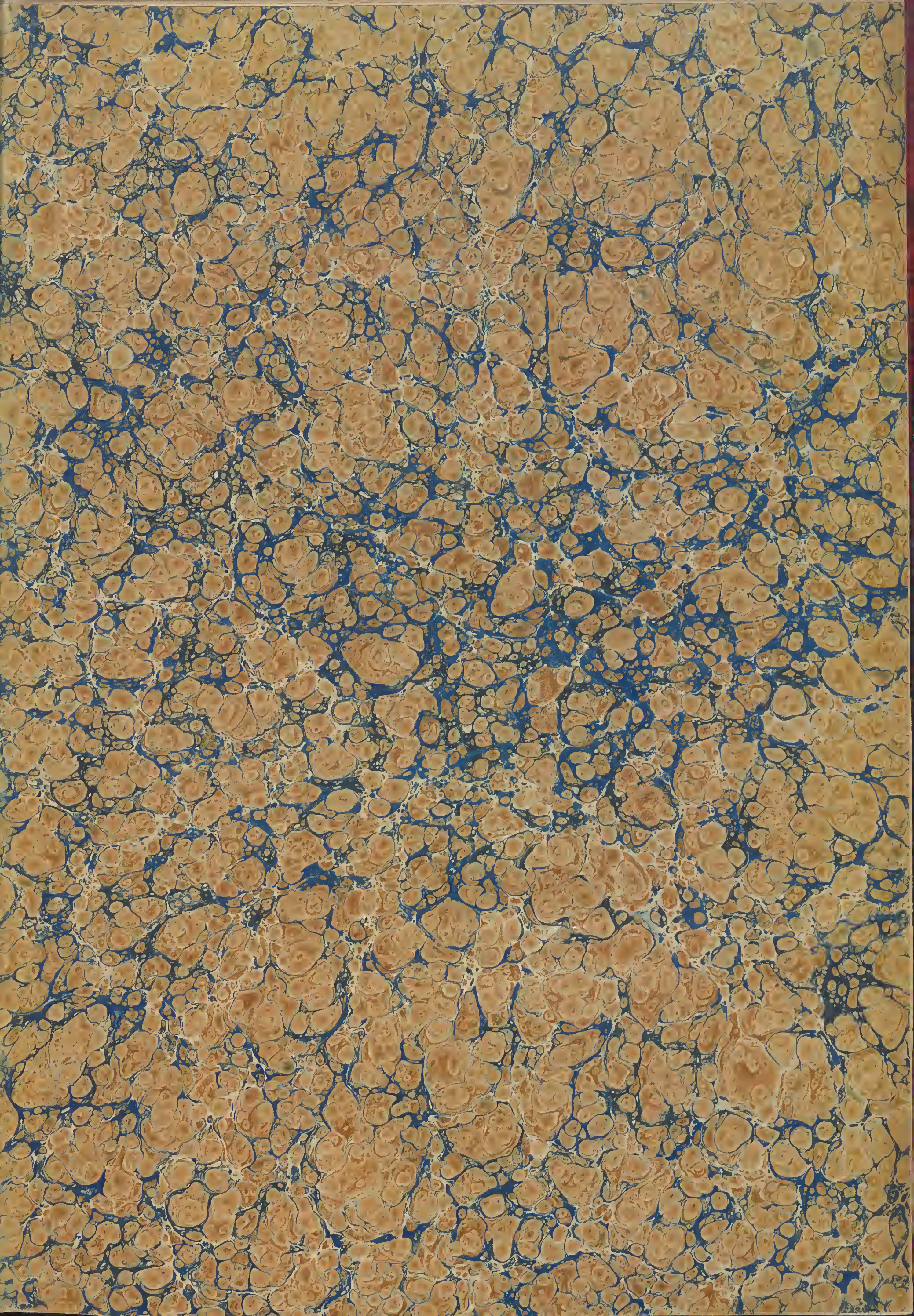
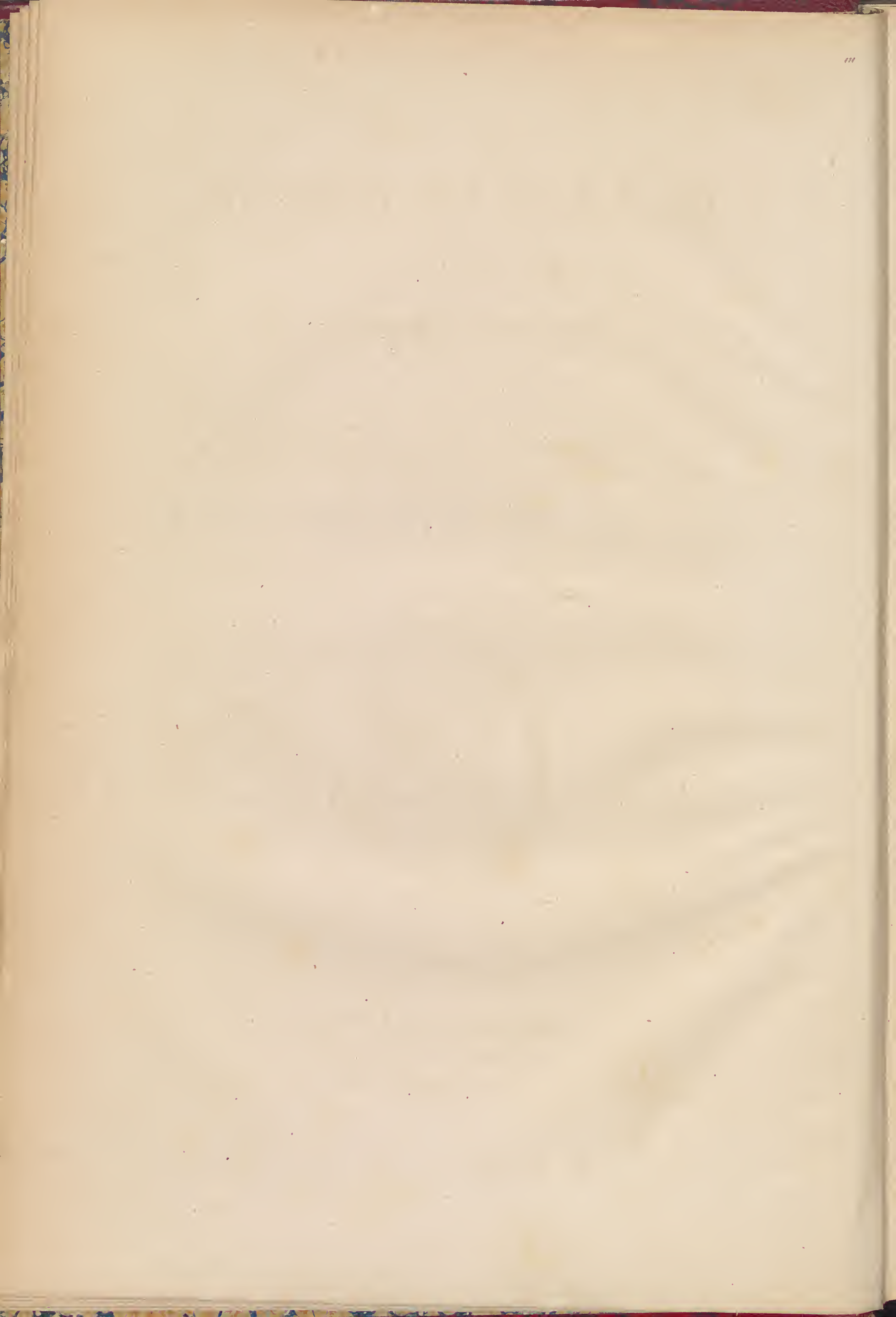








# EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA MENSUAL

*del ARTE y de su HISTORIA.*

TOMO VI.



*MADRID.*

Imprenta de M. Galiano.

1867.

# NUEVAS NOTICIAS

DE LA

# VIDA Y OBRAS DE MURILLO.

---

Nada es indiferente de cuanto pueda tener relacion con las obras ó la vida de nuestros grandes artistas. El Arte en España, que ha tenido la ventura de dar á luz algunos curiosos datos é interesantes noticias de la vida y obras de artistas españoles de suma importancia, puede una vez más contribuir á ilustrar la vida del rey de los pintores sevillanos, y revelar el orígen de un hermoso cuadro que de su mano guarda el Real Museo de Pinturas. Debemos estos datos á la perseverancia con que el Sr. Poleró. con la inteligencia que le distingue, y ahora nos complacemos en reconocer y confesar, se ocupa desde hace mucho tiempo en recoger y registrar noticias sobre las vidas y obras de nuestros pintores. La amistad con que nos honra, nos permite escribir las líneas que siguen, cuyo contenido verán con gusto todos los que las leyeren, y nosotros agradecemos al Sr. Poleró que nos haya ocasionado poderlas escribir.

Hace algunos años que llegó á esta córte un caballero de la Puente de D. Gonzalo con un cuadro que representaba la *Porciúncula* de San Francisco y un documento auténtico y fehaciente fechado en aquella villa en 1681, por el cual se demostraba que el lienzo habia sido pintado por

Bartolomé Estéban Murillo. El cuadro era á todas luces una copia hecha en el siglo pasado de aquel á quien el documento se refiere, y no por una mano muy diestra en copiar al pintor sevillano. Por el relato del documento y por aquella copia que le acompañaba, se puede colegir que el cuadro de Murillo á que se alude sea el que está expuesto en el Museo Real de Madrid con el núm. 54, que en el Catálogo actual se describe así: *Jesus y la Virgen rodeados de ángeles se aparecen á San Francisco de Asís, arrodillado en las gradas del altar, quien les ofrece las rosas blancas y encarnadas salidas de las espinas que habian servido para flagelarse durante el invierno, y le conceden el jubileo de la Porciúncula. Alto 7 piés 5 pulgadas, ancho 5 piés 3 pulgadas.* Y aún cuando estos datos no demostrasen de una manera determinada que la *Porciúncula* á que se refiere es la del Museo Real, bastaba conocer los dos cuadros que de este asunto pintó Murillo para comprender que no podia referirse á otro más que al número 54 del Real Museo. La magnífica *Porciúncula* de grandes dimensiones, que perteneció á los Capuchinos de Sevilla, forma hoy parte de la selecta galería de S. A. R. el Sermo. Sr. Infante D. Sebastian. La historia de este precioso lienzo es muy conocida, y muy público que lo adquirió S. A. despues de la exclaustracion de las comunidades religiosas. La magnitud del cuadro, su composicion y valentía de pincel, están diciendo que se pintó para un gran retablo, y que es una de las obras maestras de Murillo. El lienzo del Museo Real, de menores proporciones y con figuras más pequeñas que el natural, patentizan que es un cuadro para un altar aislado ó para un salon. Sin embargo, es hermoso y digno de la fama de Murillo. Así lo comprendió tambien el difunto D. José de Madrazo cuando justipreció los cuadros del Museo Real hácia el año 1834—como consta en un Catálogo antiguo, que tengo á la vista, anotado de mano de aquel pintor de cámara, en cuyo libro pone al lado de cada cuadro su tasacion—y avalora este en la cantidad de 70.000 reales.

Indudablemente esta *Porciúncula* seria vendida á principios del pasado siglo por alguno de sus poseedores, el cual se reservó el documento rela-

tivo á la autenticidad del cuadro, y quizá exigiera al comprador una copia, que es la que vino á Madrid con el documento siguiente:

> SSepan quantos sta carta vieren firmada de mi mano, que ste cuadro de la Gloria lo pintó para mi en Sevilla Bartolomé Murillo lo qual pasó en sta manera.
>
> En el año de mill seiscientos y sesenta y siete me encontré un Tesoro de monedas de Plata y de oro romanas las quales dhas. monedas, yeve á Sevilla para las trocar á moneda usual, y por quanto en casa del Platero Salvador de Baeza vide y traté al famoso pintor el dho. Bartolomé Murillo, fizimonos buenos amigos é Yo, sabividor de la grande afizion que tiene á todas las cosas de la Antigüedad, fizile merced de algunas de las dhas. monedas romanas, por lo qual tuvo gran contentamiento y ofreció de mandar una pintura de sus manos porque es el dho. buen amigo y agradecido azas y otro sí de mucho saver en todo y de la Pintura no tiene igual y en viendo como vido la devocion que yo tengo á nuestro Padre San Francisco y á su Jubileo á luego me pintó y me regaló este quadro de la Porsíncula donde se ve al Redentor del mundo y á la Sacratisima Virgen Maria y SSra nuestra con coro de Angeles en la Gloria que es una Gloria el verle y á dho. nuestro Padre San Francisco de rrodillas en las gradas del Altar pidiendo el dho. Jubileo con tanta hermosura todo perfeccion y verdad, que no hay cosa mayor que ver, el qual dho. quadro Yo le tengo en mucha stima y aprecio y quiero y es mi boluntad que en todo tiempo conste y se sepa que me lo pintó y rregaló el dho. Bartolomé Murillo, y para que así se cumpla, firmo la presente que es ffha. en la Villa de la Puente de Dong.° en ocho dias del mes de

Abril de mil seicientos y ochenta y un años. D. Juan Ygnacio de Alfaro y Aguilar.

Vemos además consignado en este documento lo que hasta ahora ignorábamos y es que Murillo era coleccionista de antigüedades y grande aficionado á ellas, pues que por algunas monedas romanas de oro pintó para su amigo D. Juan Ignacio de Alfaro y Aguilar el cuadro de que tratamos. Y nótese que el documento arriba copiado se escribió en vida de Murillo, y que á todas luces es fehaciente. Hemos oido asegurar que el tal documento fué ofrecido á S. A. R. el Sermo. Sr. Infante D. Sebastian.

Nosotros ni hemos visto el cuadro ni hemos leido el documento. Fundamos todas nuestras conjeturas en la copia que nos ha hecho el placer de proporcionarnos el Sr. Poleró, copiada de la original por sí mismo. Sea, pues, para este señor toda la gloria que haya en dar á conocer estas NUEVAS NOTICIAS DE LA VIDA Y OBRAS DE MURILLO.

G. CRUZADA VILLAAMIL.

---



E. Gimeno, litogº

Lit. de J. Donon. Madrid.

# EXPOSICION

NACIONAL

# DE BELLAS ARTES

## DE 1866.

---

Por fin las Exposiciones de Bellas Artes pueden ya ofrecerse al público en un edificio sobradamente capaz y construido á propósito. Este, si no brilla por la suntuosidad que seria de desear, innecesaria en un edificio de carácter provisional, tiene buenas condiciones de luz y desahogo para la colocacion de las obras que puedan exponerse hasta que esté terminado el palacio que ha de contener la Biblioteca y Museos Nacionales, donde habrá digna mansion exclusivamente para que se verifiquen estos acontecimientos artísticos. Trastornos políticos retrasaron la construccion del edificio del Paseo del Cisne, y así es que la Exposicion de 1866, que debió verificarse en Octubre del mismo año, no se ha podido inaugurar hasta este mes de Febrero.

Abiertos están todavía los salones de la Exposicion, inmenso es el número de curiosos que lo visitan, y grandes la animacion y vida que reina entre artistas, aficionados y público con motivo de los juicios contrarios con que se aprecian las obras de los expositores, ya con la palabra, ya con la pluma. El Arte en España no pretende ser infalible ni poseer tan

exquisito gusto, tan acertado conocimiento de la verdad del arte y de la materialidad de su práctica, que suponga sus juicios los únicos, los mejores y los más acertados de cuantos se formulan; pero se creen sus redactores noblemente obligados, por razon de su oficio, á emitir su parecer sobre cada una de las tres nobles artes que toman parte en este certámen; pues que si bien es cierto que la principal mision de El Arte en España es el estudio del arte español en su manifestacion en la historia—terreno en el cual no hay motivo para que influya la pasion—no es menos importante estudio el de apreciar y juzgar la marcha del arte en nuestros dias. Sube de punto el interés de este trabajo por la circunstancia de hallarse en España en estos momentos la pintura y la escultura en un período de renacimiento tal, que aquella promete llegar á un grado que recuerde los siglos de oro que pasaron. Interesada inmensamente *nuestra revista* en el adelantamiento y prosperidad del arte español, siendo su principal y más grato deber contribuir, dentro de su esfera, á que aquella prosperidad y adelantamientos sean hechos reales y efectivos y adquieran el mayor desarrollo posible, El Arte en España no puede permanecer extraño á un acontecimiento tan importante de la vida del arte, y creyendo cumplir su mision, ofrece detallados y desapasionados juicios críticos de las obras de cada una de las artes que contienden en el noble palenque abierto en el Paseo del Cisne. Y así, aún á trueque de parecer prolijos en demasía, emitirémos nuestros pareceres, y creyendo más propio y conveniente distribuir el trabajo, nos hemos impuesto tareas distintas en consonancia con la especialidad de nuestras afecciones á cada una de las Bellas Artes.

---

# PINTURA.

---

## I.

El espectáculo de una sola Exposicion no es la verdadera manifestacion del estado del arte en un país. Hay mil causas ajenas al arte que pueden contribuir á presentarla en discordancia con su progreso ó adelantamiento. En la que hoy visitamos, por ejemplo, faltan artistas y obras de la mayor importancia, mientras que muy pocos ó ninguno de los noveles ó no muy recomendables artistas, han dejado de llevar sus obras á que en ella figuren. De aquí resulta que unido esto al equivocado parecer del Jurado, de permitir la entrada á toda obra presentada por inmensa que sea la herejía artística que cometa, en los salones de la Exposicion, no falta ninguno de los malos cuadros, y sí algunos de los muy buenos.

Recorramos las páginas del *Catálogo* de la Exposicion, y despues de que hayamos hecho el índice de autores y de salas, hallarémos que no hay en aquellos salones obras de Haes, Sans, Llanos, Rosales y Ruiperez, y que tampoco han expuesto Caba, Ramon Rodriguez, Maureta, Esquivel, Lozano y otros.

Haes manda á sus dueños los cuadros que pinta, sin que apenas los conozcan sus amigos. Sans acaba de pintar *La muerte de Churruca*, y este lienzo, que es la obra más perfecta, más bella y más hermosa en composicion, color, dibujo y sentimiento artístico que ha salido de sus manos, está camino de Paris, para la Exposicion Universal, sin haber honrado antes la nuestra, en la que seguramente hubiera sido el primer cuadro de historia de los expuestos.

Llanos no ha querido terminar ni para nuestra Exposicion ni para la Universal *El último viaje de Felipe II al Escorial*, obra que ha de conquistarle un puesto de honor entre nuestros mejores pintores de historia, así como ya le ocupa hace años entre los primeros de género.

Rosales, el autor de *El testamento de Isabel la Católica*, cuadro que bastó para

crearle una grande y merecida reputacion de artista, no ha pretendido luchar por esta vez.

Ruiperez, establecido en Paris, no puede, por más constante y asíduo que sea su trabajo, dar abasto á los encargos que continuamente le hacen, y tampoco se ha creido obligado á concurrir á la Exposicion por este año.

Figurémonos un salon más en esta Exposicion con las obras de estos cinco expositores, todos ellos de los más inspirados que honran el arte de la pintura, y habrémos de convenir que los diez ó veinte cuadros que hubiesen expuesto seria poderoso refuerzo de obras dignas de los primeros premios, que cambiarian por completo el aspecto general de la Exposicion. Y si á esto se añadiera que se relegaran á un salon especial los cuadros detestables que tanto abundan, que no debieron haberse admitido por respeto al arte, la actual Exposicion no solamente seria la más grata de cuantas ya hemos conocido, sino que tambien se podria juzgar por ella el estado de la pintura en los presentes momentos.

## II.

### CUADROS RELIGIOSOS Y DE HISTORIA SAGRADA.

De inmensa dificultad, y mejor dicho, de verdadera imposibilidad es hacer una clasificacion exacta y adecuada de los diversos géneros en que puede dividirse la pintura. No es, por lo tanto, nuestro ánimo acometer la empresa árdua de intentar el estudio de una clasificacion. Sigamos la establecida, áun á riesgo de cometer injustificables calificaciones, y demos la preferencia, como es costumbre, á los cuadros de género *religioso ó de historia sagrada*.

El cuadro del Sr. Vera, *Santa Cecilia y San Valeriano* (núm. 420), pintado en Roma, no es un buen cuadro. Representar santos cristianos, con el pudor cristiano, envueltos en ambiente pagano, vaciados en una turquesa completamente pagana, copiando las figuras y hasta los detalles y accidentes de las pinturas de Pompeya ó de los templos de los falsos dioses, no produce, no puede producir la unidad necesaria á toda obra de arte. No consiste el misticismo religioso en copiar de la muerta Grecia; no imitó el beato Angélico, ni pensó Juanes, ni siguió Murillo la senda del mundo artístico que adoró á Júpiter; no está en la arqueología, ni en la simplicidad de pliegues, ni en la inmovilidad

de las figuras, ni en el agraciado perfil de los rostros el sentimiento eminentemente cristiano de los frailes de Zurbarán, de las Dolorosas de Morales, de las Concepciones de Murillo, de los santos de Navarrete el Mudo. No basta sentir como buen cristiano el sagrado amor de la religion para pintar un cuadro místico; es preciso que aquel amor se sienta además con el sentimiento de lo bello que el arte exige; es necesario que en un cuadro religioso esté todo subordinado á la expresion divina que debe reproducirse, y para esto es indispensable una riqueza de imaginacion que no se halla en los cuadros del Sr. Vera. A este pintor hay que exigirle mucho, hay que exigirle todo, porque el género de pintura á que parece darse es el más culminante y á nuestro juicio no admite términos medios; ó es bueno ó es malo: ó son santos ó no son santos las figuras pintadas. Y no han de resultar santos Valeriano y Cecilia porque un ángel los corone, ni se concibe que se pinte un ángel, que es espíritu puro, menos místico, menos glorificado que los futuros mártires á quienes Dios le envia. Esto en cuanto á la esencia del cuadro. Tocante á la forma, la composicion es pobre y pudiéramos llamarla *remedada*, pues la postura de ambos esposos es la misma, sin más variacion que tener Valeriano los brazos abiertos hácia arriba y Cecilia los brazos abiertos hácia abajo. El ángel más parece que está brincando que cerniéndose en los aires, y el conjunto que las tres figuras forman es susceptible de fácil y marcadísima caricatura. Por lo demás, hay en el cuadro esmero grande en la ejecucion, verdad en los accidentes, sencillez en el plegado y dibujo, pero el color es frio, como el de la generalidad de los cuadros que vienen de Roma.

Más artista hallamos al Sr. Vera en *El coro de monjas* (núm. 420). Para pintarle no ha ido su autor á inspirarse en extraños y contrarios elementos, sino que habrá visto el natural (fuente purísima que jamás se enturbia ni emponzoña), y la misma escena ú otra análoga, pero del mismo sentimiento, le habrá guiado y hecho sentir la santa calma de aquellas monjas, la dulce expresion cristiana de aquellos rostros, el religioso aroma que se respira en aquel coro.

Los Sres. Galvan y Mélida, han llamado por vez primera á las puertas de una Exposicion, y como el que entra en una casa desconocida á implorar mercedes, sin saber cómo le han de recibir, se presentan temerosos y más débiles de lo que son realmente.

Mélida en su *Santa Casilda* (núm. 261), luce un color brioso y elegante, una

entonacion agradable y bien entendida, y es lástima que la expresion y dibujo de Almenon y su hija no tenga tantos quilates de bondad, porque el cuadro es muy grato y revela una alma de artista.

Galvan, conocido por las aguas fuertes, con que ha interpretado á Velazquez y Zurbarán como no se han sabido interpretar desde los tiempos de Goya, y relegado por la fuerza de la necesidad á reproducir en el acero contornos que nada tienen de comun con el arte, deja esta vez agujas y buriles, y presenta un cuadro religioso (núm. 165), lleno de inspiracion y fantasía, bien pensado y mejor entonado. *Segun una piadosa creencia, todas las ignominias y dolores de la Pasion se representaron á María cuando Simeon le dijo: Y aun tu misma alma será atravesada de un cuchillo;* esta idea ha inspirado á Galvan su cuadro y ciertamente está bien representada en las líneas. No le hubiéramos aconsejado tanta vaguedad en la figura de la Vírgen, porque desvirtúa la que necesariamente necesita para representar entre sombras las dolorosas escenas de la pasion de Jesucristo; ni tampoco hubiéramos aprobado que siguiera tanto las huellas de una escuela en sus momentos de menos esplendor.

Digno de respeto es que el Sr. Galvan comience á figurar en las Exposiciones, pintando un asunto místico, y hasta se la aplaudimos, pero para lo sucesivo es de creer que tratando otros de menor elevacion de ideas, de pensamientos más mundanos, conseguirá triunfos mayores, porque como el Sr. Mélida, siente el arte y con el constante estudio del natural, brotarán de sus pinceles obras de gran valía.

Ningun artista se presenta en esta Exposicion más inspirado que el Sr. don Benito Mercadé. Sus anteriores lienzos, agradables todos, son ligeros pasatiempos comparados con *La traslacion de San Francisco de Asís* (núm. 268) que justamente ha conquistado en la última Exposicion de Paris una medalla de primera clase.

Crítico francés ha habido, y de los más célebres y mejor reputados, que ha visto en el *entierro de San Francisco* las tintas de Zurbarán. Esto no es exacto. Si algun pintor de España viene á la memoria contemplando las cabezas de aquellas monjas y algunos otros accidentes, es el Greco. Pero no el Greco en sus desvaríos, sino en sus más lucidos momentos; y es bien sabido que Dominico rayó muy alto. Sin embargo, la apreciacion de Mr. Ch. Blanc, se comprende perfectamente. Vió frailes franciscos y monjas pintados con buena entonacion, y ya es sabido que para los que conocen poco nuestros autores anti-

guos, no hay más frailes que los de Zurbarán. La diferencia entre Zurbarán y la obra del Sr. Mercadé, consiste entre otras cosas, en que el pintor antiguo es mucho más luminoso, enérgico y austero, y la entonacion por lo tanto más viva, los contrastes más opuestos, la luz mucho mayor.

Agrupado con sencillez, sentido con verdadera devocion, realizado con mucho estudio, presentado con sumo gusto artístico, el lienzo de Mercadé es de los primeros de la Exposicion, y la medalla de primera clase que debe darle el Jurado la ha ganado noblemente el pintor.

Descuidos hay en este cuadro, muy baja está la escala de la luz, pero no deben sacarse á plaza los pequeños lunares de la obra de un artista que despues de *La iglesia de Cervara* (cuadro que presentó en la última Exposicion) pinta el lienzo de este año. Plácemes y alabanzas merece, y espérese la crítica razonada y ajustada á la verdad, para la próxima obra del Sr. Mercadé, á quien de hoy en adelante exigirémos mucho, tanto como al que más: y sepa que nos condolemos, por lo que pierde el arte nacional, si ha decidido pintar siempre fuera de España, pues no porque un cuadro esté firmado con un apellido español, si está pintado é inspirado en Roma debe considerarse de escuela nacional.

D. Francisco Torras sigue en el género de asuntos religiosos al Sr. Mercadé, y continúa cultivándolos como hace tres años, pero con notabilísimo adelantamiento. *La Sacra familia* (núm. 400) está presentada con acierto, y es cuadro de buena pasta de color, pero con bastantes incorrecciones de dibujo y no mucho espíritu místico. Hay alguna originalidad en la escena, pero no despierta el sentimiento que tantas y tantas *Sacras familias* que todos conocemos. Verdad es que estos asuntos están ya hechos por manos que no admiten competencia.

El único cuadro de historia sagrada que merece que de él se ocupe la crítica y que sin embargo es de poca importancia, comparados con los últimos que ha pintado, es el que expone este año el Sr. Hernandez Amores. *Susana* (número 213) es un cuadro muy concluido, hecho con amor, pero escaso de originalidad, y con las mismas bellezas y defectos de todos los cuadros de su autor. No hay adelanto ni retroceso. El Sr. Hernandez continúa su camino, sin que se vea el más mínimo deseo de buscar otro más seguro. La *Magdalena* (núm. 214) es más bello que el anterior, hay en él poesía, pero el amaneramiento de los pliegues es tan marcado en este como en el otro cuadro, y el

color y el dibujo algo más atinados, aunque siempre faltos de verdad y correccion. El retrato (núm. 215) es una de las cabezas que mejor ha pintado este artista, y digna de alabanza en todos conceptos.

Llamarémos *cuadros romanos* para distinguirlos con algun nombre á los lienzos que desde Roma han venido á la Exposicion. Comprendemos en esta clase no al bellísimo cuadro del Sr. Mercadé que, como obra de un artista de talento tiene condiciones de originalidad y de génio; no al del Sr. Vallés, hermoso cuadro en el que la pintura ha interpretado tan acertadamente como pudiera haberlo hecho la poesía, una figura de nuestra historia; no al cuadro del señor Palmaroli, obra preciosísima que tanto revela el buen gusto de su autor; no es á ninguno de estos á quienes comprendemos bajo la denominacion de *cuadros romanos*. Llamamos tales á los inmensos telones que tienen la pretension de reproducir martirios, apariciones, tránsitos ó calamidades acontecidas á los santos ó santas cristianas de los siglos anteriores á la paz de la Iglesia. A todos aquellos que con un heroismo titánico perseveran todavía en el género neo-clásico, que mejor pudiéramos llamar neo-insípido.

Estos pintores, plantados en el año de gracia de 1840, conservan aún la poca inspiracion y pequeñez de miras de aquellos, para el arte, tristísimos tiempos.

Es verdaderamente lamentable que pierdan su tiempo en pintar sin inspiracion asuntos que no saben sentir, asuntos de inmensa dificultad que exigen para ser reproducidos, que broten espontáneos de la mente y el pincel del artista, asuntos que ellos tratan *de manera*, que conciben de reflejo, que pintan con mezquinas miras, y con los cuales agostan y marchitan las buenas disposiciones que ofrecian antes de abandonar el suelo de España. ¿Puede perdonarse al Sr. Agrasot, que tan artista se muestra en *Las dos amigas y la fontana en el palacio de Julio III* (núms. 2 y 3), que tan buen gusto y color revela en estos cuadros, las locuras de su *Josué?* ¿Dónde están el talento y la gracia con que el Sr. Hispaleto seguia las huellas de su inolvidable y malogrado hermano, en el cuadro que expuso en 1862, que representa *El entierro del pastor Grisóstomo?* ¿Dónde la fuerza y energía que se entreveian en *La defensa de Zaragoza*, del Sr. Navarro y Cañizares?

¡Malhadadas pensiones las que el Gobierno concede si han de producir tales desvaríos en los que las adquieren: malhadadas pensiones las que han de servir para amanerar ó secar la sávia que de aquí llevan los que dan indicios seguros de poder ser artistas!

# III.

## CUADROS DE HISTORIA PROFANA.

La *Entrevista de Francisco I con su prometida esposa Doña Leonor de Austria* (núm. 204), es un cuadro digno del pincel del Sr. Gisbert.

A un artista como el Sr. Gisbert, el primero, el mejor, quizá el único gran pintor que hoy cuenta España, la crítica del arte debe ser con él muy severa, y exigirle mucho, porque sus cuadros no son ya único patrimonio de su paleta, sino cuadros nacionales, honra de su patria, en los cuales se ha de ver determinada la altura que raya hoy dia el mejor de los pintores españoles. No es en la forma, ni en la ejecucion donde han de buscarse los lunares de los lienzos de Gisbert. Artista que ha pasado ya de los límites del aprendizaje, que ha pintado uno despues de otro, lienzos de grande importancia, ofreciendo siempre progresivo y seguro adelantamiento; que á la mágia del color auna la correccion del dibujo, la grandeza de la composicion, el vigor del claro oscuro, la verdad de expresion y cuanto contribuye á formar un buen cuadro, debe ser juzgado en el terreno de las más elevadas regiones del arte, en la esencia, en el espíritu de las obras que presente, no en la *hechura*, que siempre ha de ser buena.

Gisbert, como pintor de gran talento, como hombre de génio, tiene personalidad propia, y en sus cuadros la *Muerte del Príncipe D. Cárlos*, *Los Comuneros* y *Los Puritanos*, obedece siempre á una idea grande, á una conviccion profunda, á un sentimiento arraigado en su alma de poeta, en su entendimiento de filósofo. Como todo grande artista, es hijo de su época, porque respirando su atmósfera, no pudiendo ser ajeno á la lucha de las ideas, á la vida de la inteligencia, al choque de las pasiones, á las debilidades mundanas, á la grandeza de las aspiraciones de la esfera en que se desenvuelve, toma parte en esta lucha, en este movimiento, y examinando las grandes ideas que chocan y batallan sin tregua y sin descanso, Gisbert ha sentado plaza en uno de estos ejércitos, y por un movimiento espontáneo, hijo de sus convicciones, cuyo *por qué* él mismo quizá no podrá explicarse, brota de su paleta cada vez que es

dueño de la obra que pinta, un anatema contra la tiranía, un lamento doloroso por las víctimas inmoladas en la conquista de la civilizacion humana.

Desarrollándose Gisbert en el vasto círculo del arte por medio de la belleza de la forma y la poesía de la expresion, cada vez que sus creaciones son espontáneas y no impuestas, Gisbert aparece un artista que representa toda una época ; sus lienzos son un poema pintado, no con el ritmo preceptista y escolástico, sino en el metro tan enérgico como sencillo y majestuoso de nuestro vulgar romance ; y sin calzar el coturno, ni vestir la toga, trages de un mundo muerto ya, lanza su protesta, escribe una página de nuestra historia moderna, é imprime en ella, con la mágia del arte, su modo de sentirla, de apreciarla, de juzgarla, lo mismo que el historiador, el filósofo y el poeta.

Por eso Gisbert en esta Exposicion, igualmente que cuando pintó el cuadro que le mandó hacer el Congreso de los Diputados, no es el gran artista de los *Puritanos* y de los *Comuneros*. Y así es que en la *Entrevista de Francisco I* abundan las bellezas de forma y de color, la gracia y la expresion en las figuras, la luz, la entonacion, pero falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte. Y de aquí nace que viéndose en un mismo cuadro al César Cárlos V y al Rey Caballero, ni este sea una gran figura, ni aquel una ligera sombra de lo que fué. Así pues, y considerando el talento del Sr. Gisbert,no conceptuamos este cuadro como cuadro de historia, sino como la representacion de una escena tierna de familia: pues el cuadro histórico, en su acepcion altamente filosófica, no consiste en que en él figuren estos ó los otros personajes que registra la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar ó imprimir nueva marcha á la vida de un pueblo.

Y reconocidas las altas dotes de artista del Sr. Gisbert, y complaciéndonos en consignar una vez más que es el pintor que despues de Goya registra el catálogo cronológico de nuestros artistas, no ha de extrañarse que le exijamos más que á cualquiera otro de sus compañeros. Por esto le decimos que su cuadro de este año no tiene más bellezas que las de color, entonacion y dibujo, pero que como composicion y expresion filosófica del hecho, deja muchísimo que desear. Francisco I y Doña Leonor son figuras triviales como expresion, y siendo los protagonistas de la escena, no son los que inspiran el mayor interés como debieran. La vida, la expresion, el alma del cuadro está en el grupo que forman aquellas preciosísimas jóvenes entre las cuales destaca la hermosa ru-

bia de ojos azules, que con comprimida ansiedad é inmenso gozo se siente fascinada por la palabra amorosa que la dirige el galante y enamorado caballero. Este grupo precioso y bello entre los bellos, si bien es cierto que pone muy alta la fama del artista, contribuye á desvirtuar el mérito del cuadro considerado en conjunto, pues el espectador ni mira ni se acuerda del vencedor de Pavía, ni del vencido Rey, ni de su prometida esposa, sino que sólo le importa y siente delante del lienzo la escena de galanteos que pasa entre las damas y caballeros de la córte.

Pero como tambien es una verdad que no sólo de la idea vive el hombre, y el pan es necesario para la vida, no merece el Sr. Gisbert censura ninguna, porque entre los ricos diamantes de su corona de artista entreteja ópalos y amatistas de hermoso brillo y resplandecientes colores.

El autor del cuadro de *Colon*, cierra este año el paréntesis que abrió en la pasada Exposicion, y ofrece *El compromiso de Caspe* (núm. 338), como irrecusable prueba de que sigue siendo más aún de lo que era en la Exposicion de 1864; pues si bien es cierto que, la excesiva escrupulosidad con que el señor Puebla ha seguido la letra de las *Actas del compromiso de Caspe*, le ha obligado á idear la composicion con piés forzados, comprendiéndola dentro, no de un círculo de hierro, como figuradamente podria decirse, sino de un cuadrado de madera, real y verdaderamente, se presenta con mucha más perfeccion en el dibujo y más riqueza en el color.

El afan de seguir hasta en los más insignificantes detalles, la exactitud histórica, ha mortificado al Sr. Puebla, y sobre este particular queremos decir algunas palabras. Debe seguirse la verdad histórica en todo aquello cuya representacion por la pintura no contribuya á destruir la belleza de la obra, y en lo que sea indispensable para la verdadera exposicion del objeto representado. Sirva de caso práctico para demostrar esta aseveracion el cuadro del Sr. Puebla, *El compromiso de Caspe*. Las actas mencionadas dan la distribucion y rigurosa colocacion de los personajes que asistieron al acto de la proclamacion, y hasta señala el sitio que ocupaban, el altar, los bancos y el tablado, todo lo cual ha seguido el Sr. Puebla fidelísimamente. Y yo pregunto, ¿de que los bancos estén formando un cuadrado ó un polígono, de que haya en cada uno de ellos dos ó tres personajes más ó menos, de que estén poco ó mucho elevados del suelo, de que sean cuatro ó sean seis, de que estén muy unidos ó muy separados, depende la verdad del hecho del compromiso de Caspe? ¿Contribuye

esto algo á esclarecerlo? ¿Presta mayor carácter al momento? ¿Sirve acaso para que con mayor expresion se represente el hecho? No por cierto. Y además, ¿á qué seguir literalmente la colocacion de los bancos y tablado, cuando es imposible indicar las fisonomías, colores de los trages, actitudes, temperamentos y estaturas de los que realmente en ellos estuvieron? No es asunto este que dependa su desarrollo ó existencia de un accidente material, sino de la expresion del conjunto, de la colocacion de los grupos y figuras, tales y como pudieron haber estado, siempre que de la distribucion que las dé el artista resulte más expresivo el hecho á los ojos de todos los espectadores. Porque no faltando groseramente al carácter de los trages y tocado de los personajes, y á la verdad de los detalles que sirvan eficazmente para caracterizar la época y el lugar, y el momento del hecho, debe el artista tomarse toda la libertad que necesite y conduzca á la mejor y más bella representacion de la escena. Y así es que con haber representado la portada de la iglesia y el altar, y agrupado los principales personajes y pueblo que hubiesen convenido al artista para sacar mejor partido, se hubiera evitado el Sr. Puebla tener que llenar un ancho espacio con el guerrero que de rodillas empuña la bandera; y con muchísimo menos trabajo y estudio del que ha empleado habria conseguido más.

Sin embargo de todo, dada la esclavitud con que el Sr. Puebla ha seguido el dato escrito, no es posible sacar mayor partido en la composicion y distribucion general de las figuras. Brilla este artista en su obra por un colorido hermoso y brillante, de buena casta, y tan bien armonizado, que hay figuras de tanta verdad, que se salen del cuadro, que gritan, se mueven y alborotan, pues esto parece verse y oirse al grupo de almogávares de la izquierda. La más débil, pero la de mayor dificultad tambien, es la figura de San Vicente, cuya expresion no define, si es en aquel momento el Santo ó el hombre político. No hallamos en toda la Exposicion cuadro que tenga trozos de más rico color, ni de asunto más importante de nuestra historia. *El compromiso de Caspe* debe figurar, tanto por la importancia histórica del hecho, como por la belleza de su ejecucion, en alguno de los Cuerpos colegisladores, por ser una de las glorias más grandes de los Congresos españoles.

En los otros cuadros que el Sr. Puebla ha expuesto juega materialmente con el color y la entonacion; produce efectos bellísimos, y tanto los frailes de *El Ave María* (núm. 340) como la hermosa jóven de la *Devocion de la Virgen* (número 341), tienen tal uncion religiosa que la participan al espectador. *Marga-*

*rita y Mefistófeles* (núm. 339) no es menos bello, y en cuanto al ambiente de la catedral y á la total entonacion, nada más puede exigírsele.

La más hermosa figura que pintada hemos hallado en la Exposicion es la que representa á *Doña Juana la Loca, reina de Castilla, guardando el sueño de su muerto esposo D. Felipe* (cuadro núm. 415). Su autor, D. Lorenzo Valles, natural de Madrid, ganó en buena lid en la última Exposicion una medalla de segunda clase, que eso y más merecia su precioso cuadro el *Cadáver de Beatriz de Cenci*. Rápidos son los progresos de este artista; en el cuadro de Doña Juana hay en todo él un aspecto triste y melancólico que sirve de justo medio para que sobre él destaque la elegante figura de Doña Juana. ¡Qué buen gusto, qué delicadeza artística hay en la manera de presentar la locura de amor de la desgraciada hija de los Reyes Católicos! «*Callad y esperad, que presto despertará vuestro señor,*» dice la majestuosa loca, llena de amor por su bien perdido y de respeto hácia aquellos que desean mitigar su dolor. A lo verdadero de la expresion, á lo acertado de la concepcion de la idea reune esta figura gran belleza en el dibujo, colorido, y entonacion general. Poco importa que haya en el cuadro algunas incorrecciones si es una figura preciosa la protagonista de la escena que representa. Es lo cierto que no hay en la Exposicion más figura histórica reproducida por el arte que la Doña Juana del señor Valles.

En el cuadro del Sr. Casado, *Los dos caudillos*, nada hay que haga deducir que los desaciertos en que abunda sean desaciertos de artista. Aquel Gran Capitan no tiene de tal más que lo grande del tamaño y aquella facha gigantesca, y aquella cabeza tan enorme no pudo sentir los nobles sentimientos del vencedor honrando el cadáver del vencido. Los caballeros que acompañan al vencedor del Garillano son tipos innobles, con expresion altamente ridícula. El duque de Nemours, tan mal dibujado como colorido, no consigue inspirar interés, por más que el paje que lo sostiene, que es la única figura regular del cuadro, alargue la mano izquierda implorando una limosna del Gran Capitan. Del fondo y los caballos no queremos hablar. El pintor se ha olvidado en este cuadro de sí mismo y hasta de la manera fácil de poner el color que otras veces ha demostrado. Grande ha sido su caida, é inmenso necesita ser el esfuerzo que haga para borrar tan triste y lamentable página de su historia.

Otra lamentable decadencia es la que vemos en el cuadro de los *Reyes Católicos*, del Sr. Cano (núm. 68). Su lienzo es frio, falto de color, compuesto con

demasiada bulla de figuras, agrupadas de tal modo, coloridas con tal falta de perspectiva aérea que aparecen todas casi en un solo plano, y es imposible que existan como las presenta sin que se penetren unas en otras. Conserva el señor Cano todavía en algunas cabezas la fuerza de expresion que en otros lienzos hemos admirado, pero algun tanto desvirtuada por la falsedad del color. Nueve años han corrido desde que con justicia fué premiado con primera medalla el *Don Alvaro de Luna*, y en este tiempo, retirado el Sr. Cano en Sevilla, dedicándose á la enseñanza en aquella Academia, apartado de la vida activa del arte, sin participar de la animacion y vida que reina en la córte durante el período de las Exposiciones, desconociendo por completo el diferente aspecto que ahora presentan de cuando él exponia, ignorando el gran empuje dado á la pintura por sus compañeros, vejetando en una ciudad muerta hoy para el arte, ó, peor aún, que lo sigue por una senda extraviada, el Sr. Cano forzosamente habia de empobrecer sus grandes cualidades de pintor y exagerar sus defectos. El color vidrioso, á manera de esmalte, y la redondez y vaguedad de las formas del paje de D. Alvaro, campean en todo el cuadro de este año, y la expresion de dignidad y grandeza que supo dar á los frailes y villanos que contemplaban el cadáver del favorito de D. Juan II, falta por completo en las figuras de los Reyes Católicos. La escuela sevillana actual, si es lícito dar este nombre á lo que ahora se pinta en Sevilla, ha inficionado al Sr. Cano y obligado á presentar contornos vagos y espesos, tintas pesadas y falsas, que distan tanto de Murillo como de la verdad artística. Si Cano dejara aquella atmósfera, hoy insalubre para el arte militante, y viniese á Madrid á ver por sí mismo cómo se pinta ahora, lo que en las Exposiciones se presenta y lo distintas que estas son de las de los tiempos de su Colon y su D. Alvaro, nos atrevemos á asegurar sin vacilacion alguna que lograria hacer un cuadro mejor que todos los que de sus pinceles han salido.

Otro artista madrileño, D. Alejandro Ferrant y Fischemans, gana de dia en dia terreno en el camino del arte que profesa. La *Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz* (núm. 148), es un lienzo que augura que su autor ha de llegar á hacer, cuando adquiera mayor madurez, obras de mucha consideracion. Realista en el buen sentido de la palabra y de rica imaginacion, el señor Ferrant necesita determinar la gradacion de términos, conseguir mayor perspectiva aérea y tener en cuenta que cuando en un cuadro hay muchos episodios, iluminados todos con la misma intensidad de luz, que los hace aparecer

en un mismo plano, cuanto más belleza de expresion atesoren, mayormente contribuirán á desvirtuar el efecto general del conjunto. Lo que al Sr. Ferrant falta fácil es de adquirir, y no es otra cosa que producto de inexperiencias, que desaparecen con la práctica del arte.

Abandona el Sr. Fierros su género de costumbres gallegas, que tan agradablemente ha sabido representar, y este año, elevándose á mayor categoría, expone de tamaño natural un *Episodio del reinado de Enrique III* (núm. 153). Considerando la distancia que separa la representacion de tipos y costumbres del campo, de la de un hecho histórico ó tradicional importante, el Sr. Fierros ha conseguido un verdadero triunfo pintando un cuadro de historia que si bien ofrece desigualdad en la expresion y ejecucion de las figuras y algunos descuidos de dibujo, el aspecto general y la entonacion son muy aceptables.

No conocemos detalladamente todos los pormenores y circunstancias que pudieron mediar en la prision de Valenzuela en el Escorial, y por esta razon no nos explicamos por qué el Sr. Castellanos en el cuadro que aquella escena representa (núm. 88), haya pintado á D. Fernando con la pierna y pié izquierdo completamente desnuda. Pero lo que sí se ve en esta composicion de figuras pusinescas es que el Sr. Castellanos está en ella más inspirado que nunca, y que nada mejor ha presentado al público. Hay en este lienzo mucho carácter de época, se manifiesta bien la bulla y el trastorno que produjo en aquella tranquila casa la sorpresa y prision del desgraciado favorito, y el color y agrupacion de los personajes no admite comparacion, por ser infinitamente mejor, con los cuadros que en otras Exposiciones ha presentado este artista.

Más figuras y mayores dimensiones que el cuadro de *La duda de San Pedro* tiene el que esta vez expone D. Marcelo Contreras. *La madrugada del 3 de Mayo de* 1808, no excede ciertamente á la anterior obra de este artista, que con tan buen pié pisó por vez primera, el año de 1854, los salones de la Exposicion. Los fusilamientos de aquellos aciagos dias están ya pintados con toda la horrible verdad y terrible aspecto que supo darlos el mágico pincel de Goya. Repetir este asunto, aunque variando el momento ó el sitio, pero no la idea, es una temeridad. Todo espectador puede hacer la comparacion de la nueva escena con la antigua, que ya le es conocida, y no es fácil oscurecer á Goya de buenas á primeras en este género, pues aunque el momento sea otro, la esencia del asunto es la misma. Creemos que ni remotamente habrá pensado el Sr. Contreras, artista modesto y estudioso, en competir con Goya en la ex-

presion de escenas de horror y desesperacion, en manifestar la bárbara ferocidad del enemigo invasor y la valerosa resignacion del vencido; pero aunque así sea, la comparacion puede hacerse, y esta imprevision cuesta cara al señor Contreras. Pasando de la idea del cuadro á la forma, hallamos la composicion llena de episodios igualmente interesantes, y esto si bien da motivo á buenos detalles, desvirtúa el efecto general del conjunto, pues distrae al espectador que no halla un foco principal de accion donde fijar la vista. Defecto es este comun á todos los cuadros donde no hay unidad de accion, ó un personaje protagonista. Pero estos defectos en el Sr. Contreras no merecen tal nombre; debe llamarse inexperiencias; así como lo son muy grandes la falta de dibujo y proporcion que campean en casi todas las figuras. El soldado de á caballo de la izquierda cruzado de brazos, los tiene sumamente cortos; el chiquillo del primer término tiene rotas ambas piernas; los escorzos no están bien presentados; el fraile es una figura mal interpretada, y falta en la parte derecha del cuadro perspectiva aérea. Hay, sin embargo de estos lunares, algunas bellezas que admirar en la expresion de los rostros, en muchos de los cuales ha estado el Sr. Contreras muy inspirado. El color por lo general es rico, sobre todo en los paños y telas, y es grande la facilidad y soltura que manifiesta en el hacer. Estas buenas cualidades del Sr. Contreras darán mejores frutos si otra vez piensa y reflexiona con más madurez la eleccion de asunto, la distribucion de la composicion, y si castiga y corrige más el dibujo. Es pues muy de presumir que el Sr. Contreras, que pinta sus cuadros en España, haya de ir progresivamente ganando terreno, y haya de llegar á ser uno de los artistas que más honre la pintura nacional.

Hay en el cuadro de *Los Carvajales* (núm. 256), del valenciano D. Salvador Martinez y Cubeles, momentos de expresion que revelan inspiracion y condiciones de artista, por más que el dibujo y la composicion dejen mucho que desear. Su lienzo es más lo que promete que lo que manifiesta, pero permite concebir lisonjeras esperanzas.

Lo mismo puede decirse del Sr. Casanova, autor del cuadro núm. 87, que representa á *D. Alonso VIII en la batalla de las Navas*.

# IV.

## CUADROS DE COSTUMBRES.

La pintura de género, ó mejor dicho de costumbres, traducidas en figuras pequeñas y lienzos de poco tamaño, es en esta Exposicion, y tendrá que ser en lo sucesivo, la que ofrezca más bello conjunto, más verdad, más espíritu artístico. Muchas son las razones que hay para que esto suceda. El cuadro de grandes dimensiones no responde hoy dia más que á las exigencias oficiales, porque nada más que en los establecimientos del Estado es donde pueden hallar colocacion y compra. Pasó la época de que la pintura religiosa hallase la demanda contínua que de ella habia para tanto y tanto convento; y desapareciendo han ido un cúmulo de costumbres religiosas que distinguieron y caracterizaron á los últimos siglos.

Y como el arte es reflejo de la sociedad en que se desarrolla; como los artistas no pueden aislarse y prescindir de la atmósfera que les rodea; como les es forzoso responder á las necesidades de su tiempo; y como por circunstancias hijas de la marcha progresiva de los pueblos, el arte es ahora patrimonio de los más, y su manifestacion abraza más dilatadas, si no más sublimes esferas, que en los momentos de su último renacimiento; y como tambien las clases más civilizadas de la sociedad no son generalmente hablando las que pueden disponer de los medios necesarios para ofrecer al arte ancho campo donde cultivar sus más grandiosas concepciones, y finalmente, como es hoy mayor el círculo de ideas que ha conquistado la civilizacion desde el siglo XV, hay que confesar que el carácter de la pintura en el presente siglo, es la representacion en pequeño tamaño de mil escenas tomadas de las costumbres sociales antiguas ó modernas presentadas con sujecion á la crítica, y con condiciones en la forma y en la esencia de agrado y belleza.

Así es que ora representando costumbres cristianas (como el Sr. Palmaroli en su perfecto cuadro la *Capilla Sistina*, el Sr. Puebla en los tres mencionados y el Sr. Alvarez en la mayor parte de los suyos) ora costumbres mundanas, nuestros mejores artistas recurren á pintar lo que el gusto de la época exige,

y lo que ellos mismos sienten, comprenden y desempeñan con mayor acierto y verdadera espontaneidad.

El cuadro que en la Exposicion más se admira, el que cada vez que se contempla más encanta, el que presenta más dificultades vencidas, más dulce entonacion, mayor agrado, es el cuadro (núm. 316), *Sermon en la capilla Sistina.* ¡Qué color, qué entonacion, qué perspectiva aérea la del cuadro del Sr. Palmaroli! ¡Qué verdad, qué variedad, qué exquisito gusto en las reposadas actitudes de tantas y tan preciosas figuras! ¡Qué ambiente, qué distancias las de aquella capilla, qué perspectiva... tan digna de ser copiada y estudiada por los que hasta ahora han brillado en el género de interiores! Este cuadro es una obra maestra que no queremos, que no podemos analizar porque el placer y grato sentimiento que contemplándole nos domina, no nos permite mas que admirarle. Si el Jurado mira la obra como nosotros la miramos, debe honrarse premiándola con una medalla de primera clase, pues, no tiene compañero este lienzo, y su autor está en él á la misma altura que los más altos expositores de cuadros de historia.

El autor de *El sueño de Calpurnia*, presenta en esta Exposicion cuatro cuadros. Por su tamaño, asuntos y colocacion en el *Catálogo*, parece que el señor Alvarez da la preferencia al núm. 13, que representa, *D.ª Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores*. No nos parece á nosotros lo mismo. El núm. 14, *El cardenal penitenciario*, es el lienzo más bello y más inspirado de este artista.

Ninguno de ellos, sin embargo, es de la importancia del *Sueño de Calpurnia*, y por lo mismo, el Sr. Alvarez de hoy no excede al Sr. Alvarez de 1862, pero conserva todo su buen gusto, la misma correccion, y aún mejor y más caliente colorido. Cinco años que han trascurrido desde que expuso en la Casa de la Moneda, no han bastado sin embargo para dar al Sr. Alvarez más facilidad en el manejo del color y más soltura en el toque, pues tanto el precioso cuadrito *La pila del agua bendita* (núm. 15), y la graciosa *Danza en el monasterio de Hermo* (núm. 16) como los otros dos, ofrecen á la vista una ejecucion fatigosa. Este artista así por su colorido, como por la elegancia con que sabe presentar escenas de costumbres, promete seguros y exquisitos frutos en este género, pero no debe olvidar que Calpurnia y César necesitan una pareja, y á los pintores de condiciones de artista como el Sr. Alvarez, hay que exigirles algo más que *Isabel la Católica en Miraflores*.

D. Domingo Domingo y Marqués y D. Ricardo Navarrete y Fos, honra del reino de Valencia, puede decirse que en esta Exposicion es en la que inauguran, bajo felicísimos auspicios, su carrera de artistas. El *Lance del siglo* XVII, (núm. 113) y el *Concierto* (núm. 117), cuadros de Domingo Domingo, tienen á no dudarlo lunares fáciles de encontrar, pero la vida, la expresion, la valentía, la intencion, el buen gusto y la inteligencia que en ellos se halla, está diciendo á quien tenga ojos para ver, que su autor es de raza de artistas, y que si sigue por la misma senda, dibujando mucho y consultando siempre el natural, ha de llegar muy pronto á pedir plaza entre los agraciados con primeros premios.

Su compañero el Sr. Navarrete y Fos, es más dulce, menos intencionado, ama la calma, y tiene la misma inteligencia, el mismo buen gusto, la misma médula de artista.

*Los Capuchinos en el coro cantando vísperas* (núm. 297) es escena de mucha, quizá de demasiada verdad; hay en ella tal variedad, tan acorde entonacion y reina por do quiera un ambiente de realidad, que se cree oir el rezo acompasado de muchos, el murmullo de algunos, los suspiros de otros, el sueño de pocos. Hay desigualdad en el hacer, falta de correccion y... pero ¿qué importa? el cuadro es bello y su autor será un artista como su paisano.

No es menos grato, aunque no tan importante, el otro cuadro (núm. 298) *Interior de la iglesia de la Paz en Roma*. No sorprende que Navarrete consiga rayar en el género de interiores, considerado bajo el punto de vista artístico, donde no han rayado todavía los que nada más que en este pobre género se dedican, y así es que este cuadro no es ni puede considerarse como perteneciente á aquel género, porque al salir de sus manos, que saben pintar figura y componer un grupo, el interior se convierte en cuadro de género.

De otro muy propio para desarrollar ciertas cualidades de pintor, pasó el Sr. Valdivieso hace tres años, al religioso purísimo, y en verdad que no se inauguró mal en él. Esta vez desciende al género que pudiéramos llamar de costumbres religiosas, y en elevacion de pensamiento, en dimensiones y en importancia real del cuadro, el Sr. Valdivieso está inferior á sí mismo en esta Exposicion. Pero *La primera Comunion* (núm. 412) no es un cuadro adocenado ni mucho menos, y seria de gran belleza si el artista, con mejor gusto y más provechoso consejo, hubiese escaseado el número de niñas, que colocadas todas de igual manera, producen gran monotonía y falta de gracia; uniformes

en trajes, postura y color forman una mancha blanca en el cuadro que desagrada, difícil de entonar, pesada, de poco gusto, y que ciertamente no era necesaria. ¿A qué tantas manchas blancas? ¿No bastaba con el primer grupo de niñas? ¿No hubiera hecho mejor poner en la parte de la derecha hácia el centro otras figuras de más agradecido desempeño? Para llenar el objeto del asunto bastaba con el primer grupo, y aunque el Sr. Valdivieso haya visto más colegialas en el natural, no necesitaba ser esclavo de él, como tampoco creemos que pintaria once mil y un figuras, si le encargasen un cuadro de Santa Ursula y sus once mil compañeras. El altar, el sacerdote, y el fondo del lienzo son de buen color y ajustados tonos, y la expresion tampoco falta en algunas cabezas. Debe el Sr. Valdivieso perseverar en la pintura de género, pues sin otra cosa que cuidar más el dibujo y la eleccion de asuntos, conseguirá con su buen color, hacer cuadros de mucho mérito.

Pidiendo inspiracion á la literatura, repasando las páginas de los grandes poemas de Italia y Alemania, algunos artistas presentan en esta Exposicion escenas de Dante y de Goethe.

El Sr. Diaz Carreño ha pintado en grandes dimensiones *El beso de Paolo y Francesca*. Precioso es el momento, y con dificultad podrá hallarse escena que más se preste á hacer un bellísimo grupo. Paolo está bien sentido, elegantemente dispuesto; hay en él pasion, y se comprende el beso *tutto tremante*. Francesca no acompaña á Paolo en amor ni expresion; figura sin expresion, falta de color y dibujo, enfria y desvirtúa la pasion que devora á su amante. El cuadro es incompleto; pero su autor ha progresado, pues comparado con este su lienzo anterior de la *Presentacion de Fernando V á Isabel la Católica* hay tal adelantamiento, que no parecen obras de un mismo autor. Si el Sr. Diaz Carreño hubiera tratado el asunto que ha elegido para su último cuadro en menores dimensiones, que son las que convienen á los cuadros de género (pues como tal consideramos el *Paolo y Francesca*, al ser inspirado por el poema de Dante, y no por el relato tradicional é histórico) indudablemente habria alcanzado mayor éxito. Debe este artista tener muy en cuenta que el tamaño es una de las condiciones externas más importantes para desarrollar un asunto de género.

El Sr. Leon y Escosura, á juzgar por sus dos cuadros, *Un retrato* (núm. 238), y *La narracion de las campañas* (núm. 240), ha dado un gran paso en su carrera de artista; así como apreciado por su tercer cuadro (núm. 239), *El último vaso*,

aparece lo mismo que antes. Secuaz este pintor de la escuela de Messonier, sigue los pasos del Sr. Rui Perez, á quien consigue imitar, y con notable acierto ; pues figuras hay que parecen salidas del pincel de aquel artista.

El mejor cuadro del Sr. Diaz Valera es el núm. 108, *La convaleciente*. Buena entonacion, gracia en la apostura, verdad en la expresion, y buen color y armonía en el conjunto reina en todo el cuadro, pero el dibujo deja mucho que desear.

De uno de los cuadros del Sr. Zamacois no queremos acordarnos, por razon de su infeliz idea y de su desgraciada ejecucion. *La primera espada* es un cuadro frio de expresion, muy cuidado en los detalles, y aunque inspirado en la antigua escuela flamenca, carece de la verdad y energía de intencion que á aquella caracteriza, y tiene errores graves en las proporciones graduales de los términos en las figuras.

Debe cuidar el Sr. Zamacois de la correccion de dibujo, pues cualquiera defecto de esta clase en las pequeñas figuras de sus lienzos, es falta tan grosera como imperdonable.

Demuestra grandes disposiciones D. José Joaquin Flores en el cuadro número 154, *El solteron y su criada* ; y si con más estudio y menos brusca manera, consiguiera ciertos efectos que produce con tintas hechas y puestas en el cuadro con el cuchillo, y perseverara en el dibujo, y sobre todo en copiar del natural, llegaria á hacer lindos cuadros de género.

*Miguel Angel velando á su criado Urbino* (núm. 285), es una obra que si tuviera menos pretensiones de efectista habria presentado á su autor, D. Tomás Moragas, de más airoso modo. Pero á pesar de las inexperiencias que en la obra se hallan, puede presagiarse que este jóven llegará á ser un pintor.

Casi no merece el cuadro del Sr. Laguna, *Una visita inesperada* (núm. 227), que de él se haga especial mencion. Es una figurita agradable, y es todo lo más que se puede decir.

Un género insulso, que nada dice, que nada expresa, y por lo tanto que no debiera ser tratado por el arte, sobre todo con las pretensiones que le vemos, es el que cultiva el Sr. Herrer. No sabemos qué idea ha guiado sus pinceles en sus dos obras (núms. 216 y 217), *El agua bendita*, *Comendadoras da Santiago* y *El chocolate*. Si la intencion del Sr. Herrer ha sido sólo presentar dos cuadritos de buen color y grata entonacion, ha conseguido por completo su deseo, principalmente en el de las *Comendadoras de Santiago*. Como este jóven pintor ofre-

ce en esta Exposicion notable adelantamiento, más del que podiamos sospechar de sus anteriores lienzos, hay que exigirle que sea artista, que al enamorarse de un efecto que vea en el natural, le traslade al lienzo como parte ó accidente de una idea que encierre algun pensamiento, que enseñe algo, que diga algo al alma, y que no sólo agrade á los ojos. En una palabra, que recuerde que si el arte no expresa algun pensamiento grande, alguna idea noble y generosa, algun carácter determinado, no realiza su principal mision: que pintar por pintar sin expresar nada, más se asemeja al producto de una máquina que al de un sér inteligente. Y todo esto le hacemos recordar al Sr. Herrer, porque en sus cuadros hallamos condiciones de pintor, y deseariamos verlas empleadas, no en asuntos triviales, que no debieran pintarse por insulsos, sino en escenas de alguna importancia, de cualquier órden de ideas, que legítimamente deba el arte reproducir.

Ancho es el campo que la representacion de escenas populares ofrece á los pintores de género, y así es que es mayor el número de estos cuadros que los de ningun otro. Pero por razon de su variedad, por la grande escala que recorre, por las mil clases de sentimientos que desarrolla, por la altura á que puede elevarse, por la sencillez desde que puede arrancar, y, en fin, porque en él cabe desde la expresion de toda una época hasta la indicacion del carácter de un solo personaje, es tan fácil pintar un cuadro sencillo y agradable como difícil producir una obra que ofrezca el sentimiento determinado de un pueblo ó de una sociedad, por medio de la representacion de una de sus costumbres. Nuestros pintores de este género no le tratan en sus elevadas esferas sino en la más sencilla de sus manifestaciones; y el que más, consigue ó pretende pintar algunas figuras de expresion más ó menos picarescas, más ó menos vulgares, más ó menos intencionadas.

El Sr. Ferrandiz, muy conocido por sus cuadros de escenas valencianas, ha presentado una repeticion del cuadro *El Tribunal de las aguas* (núm. 143) cuyo original se halla en el Museo de Burdeos. Como expresion continúa tan intencionado y acertado como siempre, demasiado picaresco y más frio en el color que de ordinario. *El charlatan político* (núm. 140) y *La tumba de los secretos* (núm. 144), son cuadros muy lindos en los que el Sr. Ferrandiz como de ordinario, da grande intencion á sus figuras, y si á esta buena cualidad pudiera añadir el pintor valenciano, más correcto dibujo, más caliente color y más abrigo en la agrupacion y composicion de las figuras, el Sr. Ferrandiz no ten-

dria igual y seria un pintor de escenas populares como áun no hemos tenido en España. Llegar á este alto puesto le es muy fácil al Sr. Ferrandiz, porque lo que para ello necesita no es más que estudio, pues Dios le ha dado grandes facultades.

Mejores condiciones de color ostenta el Sr. Rincon en *El reparto de la sopa en un convento de Capuchinos* (núm. 352). Con mayor insistencia, porque más lo ha de menester, hay que encarecer al Sr. Rincon la necesidad de contínuo estudio, de contínuo dibujo, de constante imitacion del natural. Hay vida, movimiento y bulla en los sopistas de su cuadro; reina buena casta de color, pero desvirtúan tan buenas condiciones las faltas de dibujo. Es tan comun y frecuente entre nosotros el poco amor al trabajo; está tan arraigado en la esencia de todo español el deseo de no hacer nada, de no fatigar el cuerpo y el espíritu con la mortificacion que necesariamente engendra el estudio, que en el terreno de las artes está siempre patente el producto de las condiciones que acabamos de achacar á nuestro carácter. Por causas que no debemos ahora investigar, la gran mayoría de los pintores españoles presenta mucha disposicion para el color. Con pocos meses de práctica no fatigosa, porque emprenden con entusiasmo su carrera, consigue un jóven algun manejo en el color y cierta agradable entonacion; créese ya un pintor, y el lápiz y el carbon no vuelven á sus manos, y el dibujo, cuyo estudio es tarea árida que exige mayor observacion y más sudor que la del color, queda olvidado para siempre. ¡Cuánto más bellos serian los cuadros de nuestros pintores, en general, de estos y de otros tiempos, si hubieran perseverado más en el estudio del dibujo! Y volviendo ahora al Sr. Rincon, ¿quién dudaria, en vista de su rica imaginacion y buen sentimiento de color, que si dibujara y dibujara siempre, y constantemente consultara al natural, no habria de producir hermosos lienzos?

Si el Sr. Perez Rubio no hubiera salido de su género y cuidara de dominarle estudiando y concluyendo más los asuntos que tratara, estaria más acertado en esta Exposicion. *Los remordimientos de Judas* (núm. 328), es cuadro de un género que no sabe sentir y no puede brotar espontáneo de su pincel, y que hará muy bien en abandonarlo para volver otra vez á pintar con el hermoso color, gracia y buen carácter que el público le admira, sus cuadros abocetados de escenas españolas, en el fondo y en la forma. El Sr. Perez Rubio es un pintor que remeda los buenos tiempos de la escuela madrileña, en su género de lienzos de caballete, y seria quizás él más español de todos si, separándose del

boceto, se aproximara más al cuadro y tuviera más trasparencia en las tintas.

Firmado con la misma fecha que *Un bodegon en Astúrias*, cuadro que pintó el señor Worms en 1864 y fué premiado con medalla de primera clase en aquella Exposicion, está *La despedida del contrabandista* (núm. 422), que ha expuesto este año. No hay comparacion entre ambos cuadros. Falta la verdad, el color, el encanto de aquel precioso lienzo. En este hay dureza, frialdad en la expresion y hielo en el color comparado con el inolvidable *bodegon*. La mucha luz ofusca al Sr. Worms, que esta vez no ha estado muy feliz y se presenta en bastante decadencia. Hace dos años nadie podia disputarle el primer premio de género, pero este hay bastantes que le merecen mejor que el Sr. Worms.

No exceden de ciento setenta los cuadros de composicion que vemos en el edificio del Paseo del Cisne, y de ellos el catorce por ciento representan asuntos del *Quijote* ó de la vida de Cervantes. Este furor quijotesco demuestra ciertamente un fondo de amor y de respeto hácia el primer libro español, pero tambien manifiesta suma falta de originalidad en los artistas, que pidiendo á Cervantes la inspiracion que ellos no tienen, de tal modo le traen y le llevan que quedan el autor y su ingenioso hidalgo tan aporreados como el buen escudero Sancho despues del lance de la venta. Los Sres. Carceller, Egusquiza, Fernandez Olmos, Ferrant, Francés, Gimenez Aranda, Rico, Lopez Pascual y Perez Rubio, todos con mayor ó menor acierto, pero sin lograr ninguno que de su paleta salgan interpretadas de ingenioso modo las hazañas del valeroso manchego ó las escenas de la triste vida de su autor, por más que haya en muchos de los lienzos de estos autores bellezas de color, manosean al autor y á su libro.

Consecuencia natural de la proteccion dispensada al arte por el Gobierno en las Exposiciones nacionales, es, á no dudarlo, que en algunas provincias, ora porque sus Diputaciones pensionen en el extranjero á alguno de sus hijos que indiquen disposiciones para el arte, ora tambien porque aquellas Exposiciones prometen recompensas á cuantos en ellas figuren, renazca el olvidado culto del arte y en nombre de antiguas escuelas formen agrupaciones algunos pintores. Valencia, Barcelona y Sevilla cuentan ya con un núcleo de artistas. Cataluña, sin tradiciones artísticas de los últimos siglos que poder evocar, ofrece un carácter en consonancia con el estado general del arte, que no obedece á razon alguna de localidad. Valencia, patria de grandes dibujantes y buenos coloristas, vuelve hoy á contar entre sus hijos un número de artistas que la honran, y el arte allí y entre ellos es conducido por mejor camino, pues ya to-

mando el carácter local, ya siguiendo la corriente general que hoy dia lleva, olvida las tradiciones religiosas, el gusto especial de cada uno de sus grandes y antiguos pintores, y con sano entendimiento y buen consejo da á su escuela de hoy el carácter que en el fondo y en la forma debe tener. Sevilla, más rica que ninguna en artes y en letras, es la que mayor número presenta de secuaces de la pintura: pero la misma grandeza de su antigua gloria la labra hoy su ruina; la inmensa gracia y bondad de Murillo, la trasparencia de sus tintas, la vaguedad de los contornos, la sublimidad de la composicion, la fuerza de luz, santa inspiracion y artístico realismo de este padre de la pintura sevillana, cualidades son que se convierten en verdugos que inmolan despiadadamente las obras y los pintores sevillanos de hoy dia. Faltos del buen juicio artístico que á catalanes y valencianos distingue, todos ellos, desde el primero hasta el último, fluctuando entre el natural y Murillo, ora copian la naturaleza queriendo recordar las tintas del gran maestro, ora recuerdan la naturaleza queriendo copiar las tintas de Murillo, y, en resúmen, resulta aquello que con tanta gracia dice Cervantes en su novela *El licenciado Vidriera*, quien «viendo »un dia en la acera de San Francisco unas figuras pintadas de mala mano, dijo »que los buenos pintores imitaban á la naturaleza, pero que los malos la vo»mitaban».

## V.

### PAISAJE.

Deciamos hace dos años al escribir la revista de aquella Exposicion lo siguiente: «En la pintura de paisaje no se ven más que esperanzas, esfuerzos y »desengaños. La ausencia del Sr. Haes es la ausencia del paisaje.» Válganos de introduccion para la reseña del paisaje de hoy, la misma idea de que nos valiamos hace dos años. Desgraciadamente para este género, ahora como ayer, el Sr. Haes hace lo que debe no exponiendo sus cuadros y no aceptando el cargo de jurado. Complazcámonos en abrigar la lisonjera esperanza de que algun dia quiera el Sr. Haes honrar de nuevo las Exposiciones con sus preciosos lienzos, y que, desdeñando las ruines vanidades y locas presunciones de algunos pobres de espíritu, se alce el veto que se tiene impuesto y alegre con sus cielos, sus aguas y sus rios, sus montes, sus árboles y lontananzas el muerto

género de paisaje, que llora en la Exposicion, con lágrimas de cuadros de Avendaño, de Rico, de Muñoz Degrain y tantos paisajistas desgraciados, la ausencia de su siempre inspirado y siempre legítimo dueño entre nosotros.

Es el paisaje un género de pintura de dificultad inmensa, y para el que creemos es preciso nacer predestinado. Fácil, sin embargo, nos parece conseguir á fuerza de perseverancia y estudio algun cuadrito de efecto y agradable, pero de esto á ser un paisajista hay un mundo de distancia. A nuestro juicio, la pintura de paisaje en su mayor acepcion es el género que más indica las condiciones subjetivas del artista. Poned delante del natural á varios paisajistas, hacedles copiar en la misma hora, en la misma estacion y con la misma luz un mismo paisaje, y tendreis tantos lienzos diferentes como artistas hayais puesto á estudiar. ¿Y por qué? Porque el paisaje no es copiar con un realismo material lo que la naturaleza presenta, sino la tradicion por medio del arte, del sentimiento que la verdad, que la naturaleza inspira al artista. De aquí nace que un paisajista sin alma de poeta, sin ojo de artista, que no sienta, que no determine en su imaginacion la vida, ora indeterminada, ora acusada y enérgica, siempre poética y bella, que vaga por las nubes, que trepa por las montañas, que desciende á los valles, que entolda los rios, que borda los prados, que se entreteje entre las copas de los árboles, que se desliza silenciosa por la corriente de los arroyos, que reina en las aldeas, que se respira, en fin, en las cercanas lontananzas del otero, y en las apartadas líneas de los lejanos horizontes, jamás podrá, repetimos, producir el paisajista sin alma de poeta tanta poesía dentro de la verdad que exige el género. Y por esta misma causa, en el paisaje cabe, como cabe dentro de toda manifestacion artística, la infinita variedad individual dentro de la unidad del género.

La ausencia del Sr. Haes como estilo no existe en la Exposicion. El señor Araujo, uno de sus más inspirados discípulos que con su buen gusto, profundo estudio y rica imaginacion, honra á su maestro, se presenta este año á mayor altura que en la Exposicion de 1862, última en que expuso. Este año el señor Araujo no es sólo un paisajista, pues su cuadro que representa *El jardin de un parque* tiene figuras y grupos que le dan la vida y un carácter tal que por él se recuerdan las preciosas escenas de Antonio Watteau. Los tres cuadros (números 23, 24 y 25), son estudios muy concluidos de impresiones recibidas por el inspirado artista dentro del elegante y justo estilo de su maestro. Los señores Araujo y Mélida, compañeros de estudio, y que así manejan, en honra del

arte, el pincel como la pluma, podrán ser olvidados del Jurado por amigos del que esto escribe; pero no les dé pena, porque tal injusticia es impotente ante la belleza de los cuadros que pintan y no bastan á desvirtuar un solo quilate la bondad de sus lienzos. El tiempo les hará justicia.

El catalán Sr. Urgel en sus dos países (núms. 408 y 409), ofrece muy buenas esperanzas, pues en sus cuadros reina el espíritu del paisajista.

El Sr. Landrin es un pintor aficionado de exquisito gusto.

El Sr. Romea persevera en su estudio y los nuevos paisajistas de este año si bien dejan mucho que desear, muestran adelantamiento.

D. Rafael Monleon, discípulo tambien del Sr. Haes, dedicado al paisaje y á las marinas, ofrece en esta Exposicion sazonados frutos, y nos atrevemos á presagiar bajo nuestra responsabilidad, que en este nuevo género será un artista de gran talla. El Sr. Allard, es muy realista en su acertado estudio núm. 11, pero ha pintado en él un árbol inconcebible. El Sr. Gimenez, adelanta cada dia y promete mucho.

Los demás paisajistas que son muchísimos, sólo demuestran en sus lienzos inútiles esfuerzos, terribles desengaños. De los cuatrocientos y pico de cuadros que en esta Exposicion figuran, llegan á setenta los paisajes. Este dato basta para comprender cuánto lastimoso cuadro hay de este género.

Adrede hemos dejado para cerrar el juicio crítico de los paisajistas ocuparnos del Sr. D. Martin Rico, porque este pintor merece particular estudio. Partió de España el Sr. Rico para estudiar el paisaje en el extranjero llevando de aquí grandes disposiciones para el género. Pero pasando á ser paisajista, trocando los buriles de grabador en madera por la paleta y los pinceles, dotado de la rara cualidad de modestia y desconfiando demasiado de sus propias fuerzas, de su natural inspiracion y gusto, al pisar el suelo extranjero, al admirar el carácter y estilo de las obras de los reyes del paisaje, el Sr. Rico, lo mismo que la mujer coqueta, ha prodigado su amor á unos y á otros y olvidándose de sí mismo, desconfiando de su verdadera valía, convirtióse en empeñado espejo que con indecision y entre dudas, ora refleja al uno, ora al otro, y formando un conjunto heterogéneo produce unos paisajes sin vida, sin verdad y sin gracia. A este artista (caso raro en verdad) hay que aconsejarle lo contrario que á todos los demás. Si quiere ser paisajista, vuélvase á España, figúrese que nada ha pintado, recuerde únicamente como erudicion aprovechable, tan sólo como ejemplo digno de admiracion, pero no como guia, las obras de

los paisajistas que ha imitado, y solo consigo mismo y con el talento que nos complacemos en reconocer en él, imite á la naturaleza, tal y como él mismo la siente.

No sospechábamos ciertamente que el Sr. Rico pudiera haber presentado un cuadrito de género tan bello como *La salida de Misa* (núm. 349), con el cual parece que se despide del paisaje que en esta Exposicion le ha abandonado. ¿A qué hablar de sus países cuando tan inspiradamente se estrena en el género de costumbres en pequeño tamaño? Congratulémonos en alabar la delicadeza y finura de color de aquella hermosa jóven, su carácter español, la entonacion, el ambiente que se respira por do quiera, la verdad del retablo de la derecha del cuadro, las delicadas tintas de los tonos, y la belleza, en fin, de todo el lienzo. Tan lindo cuadrito no puede haber sido hijo del azar, ni producto de un momento, cuya inspiracion no pueda repetirse una y mil veces más. Siga el Sr. Rico la nueva senda que ha emprendido, que quien como él da el primer paso con tan seguro pié, no es de esperar que tropiece y caiga en los siguientes.

## VI.

### ANIMALES. — BODEGONES. — FLORES.

D. Federico Gimenez, hoy como ayer, es el primero de nuestros pintores de estos géneros. *El gallinero* de hace dos años y *El gallo y gallinas espantadas por un perro* (núm. 194) de este, son cuadros igualmente llenos de vida y de verdad, tan ricos de color y de dibujo como de intencionada expresion. *El nido de palomas* (núm. 195), tan fino y tan delicado de tono, como rico y caliente *La mesa de cocina*, son dos cuadritos que encantan á todo el que los admira.

El Sr. Mirabent persevera en pintar flores con su acostumbrada delicadeza. Y el Sr. Perez de Castro, aficionado infatigable, merece plácemes por sus cuadros.

# VII.

## PERSPECTIVA.

El último género del arte de la pintura, el que tiene más de razon que de sentimiento, el que menos talento é inspiracion necesita, es indudablemente, todos lo han dicho, el de interiores ó perspectivas. Y esto es muy verdad: nada que viva y que aliente forma de él parte integrante. El alma humana, el instinto animal, la sensibilidad de la naturaleza, accidentes son insignificantes en este género. El bulto, el espacio, la masa, la magnitud del objeto, la marcha vária de la línea que tanto expresan en la arquitectura, cuando el monumento se ve en real con sus proporciones verdaderas, no puede traducirse por la pintura con toda su grandeza, pues no cabe en aquella más que reducido á una escala infinitesimal. Réstale sólo al género el color, como medio más seguro de consignarse en parte el aspecto de un monumento, pues la línea en este bastardo género de la pintura, no es ya del dominio del arte, sino de la ciencia; no es el arte, sino la geometría quien enseña á presentar un monumento bajo todos sus puntos de vista. Ni aun la luz del sol puede brillar en este género, hiriendo en todo su esplendor por todas partes. De todo esto resulta la facilidad suma con que cualquier pintor medio regular de género, figura ó paisaje, consigue siempre que quiere grandes efectos de color, pintando interiores. Bástales que un geómetra les trace las líneas del monumento, para que ellos despues produzcan con el color efectos agradables. Séanme testigos de esta verdad cuantos hayan pintado algun cuadro regular á luz abierta.

Hasta á este pobre género llega en la Exposicion la decadencia. El Sr. Gonzalvo, que años atrás ha sabido presentar con buenas líneas y buen color algunos interiores, se muestra este año pesado y falto de verdad en *La sala de la Lonja de Valencia* (núm. 207). La perspectiva de las bóvedas ojivales de este cuadro está reñida con la geometría descriptiva: la monotonía que resulta de tantas líneas paralelas como forman los machones, y los fustes de las enroscadas y ligerísimas columnas de la sala, así como la monotonía de la entonacion, el falso y terroso color y mala proporcion, dibujo y color de las figuras, hacen de este cuadro uno de los más débiles de cuantos ha pintado su autor.

*El interior de la capilla Real de Granada* (núm. 208), no es obra tan desgraciada como la anterior ; pero ni con mucho llega á otros cuadros del Sr. Gonzalvo. Dsspojada de la reja, exagerada en proporciones, empobrecidos y achicados los sepulcros, falta de color y de uno de los detalles que más la caracterizan, cuales son las rejas de los sepulcros y la grande del crucero, la *capilla Real* no tiene carácter ninguno. Estas libertades en un género cuyo solo objeto es dar á conocer un monumento con todo su carácter, son imperdonables y equivalen á que el Sr. Gonzalvo nos hiciera el retrato de Rafael con larga y blanca barba, y el de Miguel Angel, con patillas y bigotes á la borgoñona, sin más razon que porque le hiciera mejor. De los cuadros de luz abierta de este autor nada queremos decir, pues es sabido que donde él más brilla, es donde menos brilla la luz.

El Sr. Parcerisa, tan minucioso y detallado como siempre, sigue al Sr. Gonzalvo, que presenta este año la misma escrupulosidad en copiar lo que ve. Los cuadros de este pintor son muy recomendables, porque con la larga práctica en copiar monumentos y la erudicion arqueológica que le distingue, no omite accidente que pueda contribuir á ilustrar al curioso.

Presentase este año un discípulo del Sr. Gonzalvo, que si hubiera elegido un original menos difícil que el patio de los Leones de la Alhambra, se habria dado á conocer de más brillante manera.

En resúmen, la Exposicion demuestra que la proteccion que hoy se dispensa al arte debe cambiar de índole y que ya es tiempo de inaugurar una nueva era, si se desea que el arte español continúe progresando, pues gran parte de los males que hoy acosan al arte en general, consiste en que aún no ha cesado la proteccion á los pintores y no ha empezado la proteccion al arte.

G. Cruzada Villaamil.

# EL GRABADO

## EN LA EXPOSICION DE 1866.

Es la primera vez que consagramos un artículo especial á la revista de las obras que de este importante arte se presentan en nuestras Exposiciones, y sensible es tener que decir que ni son muchas las que tenemos que analizar, ni numerosos los aplausos que prodigar á sus autores; pero antes de entrar en el exámen de las que se presentan al público en la Exposicion de este año, no estará de más volver la vista á los anteriores y ver la marcha que el grabado ha seguido entre nosotros, sobre todo desde que en 1856 empezaron las Exposiciones nacionales de Bellas Artes en España, ó lo que es lo mismo, desde que el Gobierno tendió sobre ellas una mano protectora.

No deja de llamar la atencion de cuantos se dedican al estudio del grabado, el corto número de artistas que desde la invencion de este arte por el florentino Masso Finiguerra, en 1452, se han dedicado á él en España, y sin embargo, este descubrimiento fué conocido y ensayado temprano con buen éxito entre nosotros, de lo que es una prueba evidente la preciosa estampa de la Vírgen del Rosario firmada por F. F. Domenech en el año de 1455: pero este importante ensayo que no debió de ser el primero atendido su tamaño y perfeccion, no despertó sin duda el entusiasmo por el nuevo arte entre los contemporáneos del ilustrado fraile, cuando vemos pasar la segunda mitad del siglo XV y el XVI, sin que aparezca en España un grabador que pueda ni aún remotamente compararse con los muchos que en Alemania ó Italia producian en gran número las hermosas estampas, que despues de haber sido admiradas por muchas genera-

ciones y de haber formado con su estudio más de un buen artista, han llegado hasta nosotros con mayor celebridad y aprecio, y hoy se buscan y guardan en nuestras colecciones como verdaderos tesoros.

No es de este lugar investigar las causas por que el grabado desde su invencion no ha echado entre nosotros hondas raíces; ya sea una la influencia y poderío de España, que dominando la Italia y la Flándes, nos enviaba con abundancia las numerosas y bellas obras que allí se grababan, ya que la belleza de estas desanimase á nuestros artistas que consideraban imposible la lucha, ó que animados á sostenerla, les desalentase la idea de la preferencia que el público habia de conceder á las estampas extranjeras, en las que, á un módico precio inferior al que habian de tener las españolas, podian admirar las obras maestras de los pintores que daban la ley á todas las escuelas, ó bien cualquiera otra que se nos oculta. El hecho cierto es, que no sólo vemos pasar el siglo XVI, sin que un artista español, se distinga en el grabado; no faltando obras dignas de ejercitar más de un diestro buril, entre las que producian el valenciano Joanes, Navarrete el Mudo, el sevillano Vargas, Morales el Divino y otros excelentes pintores de este siglo. Hasta en el siglo XVII, y al lado de Velazquez y Murillo, de Cano, Coello y tantos otros, no se formó una escuela ni aún un sólo grabador que inspirándose de las hermosas composiciones de estos artistas, rivalizase con ellos y legase á la posteridad las planchas inspiradas por el sentimiento que engendra el trato íntimo del pintor y los consejos y direccion que este solo puede dar. No de otro modo han llegado hasta nosotros impregnadas de un sentimiento rafaelesco las producciones de los grabadores de su escuela, lo que hace inestimables las obras de Marco-Antonio y sus discípulos, causa tambien porque se buscan con tanto ahinco las bellas estampas de Pablo Pontius de Schelte, Adam Bolsvert, y de Lúcas Vosterman, quienes dirigidos é inspirados por Rubens y Van Dyck, han dejado en sus obras como un reflejo de las gloriosas producciones de aquellos inmortales pintores que con el buril reproducian.

Los grabadores españoles, á los que además de las causas expuestas, tambien distraia de este camino la ferviente piedad que siempre distinguió al pueblo español, le hallaron ancho y productivo en la reproduccion de las imágenes más veneradas por el vulgo y en el adorno de los libros que la imprenta española producia con abundancia y bastante lujo, adornados algunos con portadas y grabados de nuestros principales pintores; únicas estampas que de ellos cono-

cemos. Pero los estudios y el trabajo que para ejecutarlos necesitaban, no son los que un artista debe seguir para llegar á grande altura, y así vemos que á pesar de las cualidades que algunas estampas revelan en sus autores, estos nunca salieron de aquella oscura y trillada senda, en la cual cada paso les alejaba de la gloria. A este estado del arte del grabado se debió que bastantes grabadores extranjeros, y no por cierto de los más célebres, vinieran á establecerse en España: y aunque alguno hubiere sido llamado por nuestros monarcas y personas principales, la mayor parte lo hicieron halagados, sin duda, por la certidumbre que la falta de competencia les daba de un continuado trabajo y más fácil salida de sus obras. Las cuales, así como las hermosas estampas que á fines del siglo XVII nos enviaba la Francia, prepararon para el siguiente siglo el renacimiento del grabado, que hasta entonces habia arrastrado una existencia lánguida y penosa.

Don Juan Bernabé Palomino, nacido al concluir el siglo XVII, es, de los grabadores españoles, el primero que puede llamarse tal; su obra es ya considerable, y puede deducirse de ella que hizo de este arte su principal ocupacion y no un mero pasatiempo como la mayor parte de los artistas que le precedieron. Entusiasta y aplicado, no perdia de vista los adelantos que en el grabado se hacian; ofrecíanle hermosos ejemplos las magníficas obras de Edelinck, Masson, Drevet y otros excelentes grabadores franceses, y si bien no llegó á la altura que estos y fué superado por los que le siguieron, dejó ejemplos que imitar y fundó verdaderamente una escuela de grabadores. Mucho contribuyeron tambien con sus obras nuestro compatriota Casanova y el francés Flipart que se estableció entre nosotros hácia la mitad del siglo XVIII. Y Carmona, despues Selma, Ameller, Enguidanos, Boix, Latasa, Muntaner, Moles, Noiseret, Ballester, Vazquez, etc., siguiendo la senda que aquellos abrieron, elevaron su arte á una altura que nunca se habia visto en España. Desgraciadamente fué la vida del grabado entre nosotros tan efímera como la de las rosas: apenas acababa de nacer, cuando la gran y difícil tarea de reproducir los magníficos cuadros del Museo Real hacia presentir que nada le detendria en su marcha, y cada nueva estampa publicada estimulaba á superarla; un sin número de calamidades que afligieron á nuestra patria, vino á suspender esta digna empresa, cuyo magnífico resultado nos deja suponer el corto número de estampas que se venden en la Calcografía de la Imprenta Nacional.

No hay duda que el descubrimiento y aplicacion de la litografía contribuyó,

y no poco, al abandono del grabado; la prontitud de la ejecucion, abaratando las estampas, no permitia al grabado sostener la lucha, y tenia precisamente que ser vencido. Si en Alemania y en Francia este nuevo procedimiento de reproduccion hizo daño al grabado, no fué, sin embargo, tanto como en España; allí la mayoría conocia y apreciaba el mérito del agua fuerte y el buril, y por consiguiente, aún hubo recalcitrantes que á pesar de las seducciones del invento de Senefelder, permanecieron fieles al arte que tantos goces les habia proporcionado. En España todavía el gusto no estaba formado, y no hay duda que la malhadada idea del director del Real Museo de fundar un establecimiento litográfico para la reproduccion de los cuadros que estaban á su cuidado, podrá haber sido muy fructuosa para el inventor, pero dió el golpe de gracia al grabado en España. Así pues el arte que en el siglo XVIII habia marchado entre nosotros á pasos agigantados hácia su perfeccion, no sólo se detuvo en su marcha, sino que retrocedió con igual rapidez. Aún quedaban, sin embargo, entre nosotros artistas que educados en la buena escuela de Carmona hubieran podido sostenerle, pero, faltándoles la proteccion indispensable para acometer obras de importancia, tuvieron que volver á la mezquina tarea de las estampas de devocion, y así vemos que despues del célebre grabado de *Las Aguas* de Esteve, nada digno de fijar la atencion de los aficionados produjo el arte, ni aun bajo la direccion de Esquivel y Peleguer, que habian conocido sus buenos tiempos.

No merecen, ciertamente, que nos detengamos á examinar las obras que el arte ha producido en el final de la primera mitad del siglo XIX. Insensiblemente las proporciones de este artículo han ido aumentándose, sin que todavía hayamos dicho nada sobre el principal asunto que lo motiva, y tiempo es ya que digamos algo de la influencia que sobre el grabado ha tenido la proteccion que el Gobierno empezó á dispensar á las Bellas Artes desde el año de 1856, fecha de la primera Exposicion Nacional.

El objeto de estas no fué otro que levantar el arte de la postracion en que yacia; quejábanse amargamente nuestros artistas de la falta de proteccion que hallaban en el público, que mirando con indiferencia sus esfuerzos no les ayudaba á emprender los grandes trabajos de que se sentian capaces; comprendiéndolo así el Gobierno de S. M., y aceptando el papel que antes representaban la grandeza y las comunidades religiosas, no sólo dió una nueva organizacion á las Exposiciones, sino que destinó una cantidad no despreciable á la adquisicion de los mejores cuadros y estátuas. Viéronse, pues, la pintura y la

escultura salvadas de la ruina que las amenazaba; pero ¿sucedió lo mismo al grabado? El pintor y el escultor, llegado el término de sus obras con la venta de ellas, ven remunerados los sacrificios que para llevarlas á cabo han tenido que hacer; las cantidades que se les pagan, muy superiores por cierto á las que en otras naciones se dan á los artistas, les proporcionan medios de vivir con desahogo y dedicarse á emprender otras de igual ó mayor consideracion; su amor propio se ve además satisfecho con las medallas que adquieren y las cruces con que se les agracia, y para sus estudios les ofrecen ancho campo las riquezas que guardan el Real Museo, el Nacional y la pequeña, pero preciosa, coleccion de la Academia. Veamos lo que acontece al grabador: como á los otros artistas, se conceden á estos pensiones en Roma y Paris, y, como ellos, vuelven á su patria más ó menos ricos de conocimientos y con más ó menos habilidad; pero el porvenir que les espera es bastante triste. Al llegar á España, ¿para qué les sirve su talento? Si llenos de amor á su arte emprenden una de esas obras que absorben dos ó tres años de la vida de un artista, ¿qué recompensa les espera? Indudablemente en la primera Exposicion una medalla de primera ó de segunda clase; quizás, si ya obtuvieron esta, la cruz de Cárlos III ó de Isabel la Católica; pero ¿á un artista que no tiene otros medios de vivir que su buril, le basta esta recompensa? ¿Qué va á hacer con la plancha que grabó, en un país en que no se compran estampas y en el que las hermosas que á tan ínfimo precio vende la Calcografía Nacional esperan en cartera mucho tiempo antes que un comprador se presente? ¿No tienen los grabadores, como sus hermanos los pintores y escultores, derecho á que el Estado adquiera sus obras? Pues si lo tienen, como lo creemos, ¿qué mejor y más justa recompensa que comprar sus planchas y aumentar así poco á poco el fondo de la Calcografía Nacional?

En medio de nuestras vicisitudes políticas mucho se ha hecho, efectivamente, desde hace diez años en favor del arte, pero no parece sino que de él se ha querido separar al grabado, como si no recordásemos que es la imprenta de las Bellas Artes, y que como tal tiene que representar importante papel. Hásele mirado con una indisculpable indiferencia, y de ello es una prueba el descuido con que se le trata en las Exposiciones bienales, no tan sólo en los *Catálogos* que los Jurados forman, sino hasta por los críticos que en revistas y periódicos dan al público noticia de su juicio sobre las obras presentadas.

El grabador, por consiguiente, es aquí el hijo desheredado. Mientras los de-

más artistas tienen á su disposicion ricos Museos donde estudiar, él no tiene para hacerlo más remedio que acudir á las carteras de algun amigo aficionado ó á las vidrieras de los comerciantes de estampas; es verdad que, como á aquellos, se le pensiona en el extranjero para el estudio de su arte, pero al regresar concluidos sus estudios, como no tiene ni quien le encargue obras ni quien le compre las que su deseo de darse á conocer le haga emprender, no tiene otro remedio que buscar su subsistencia de cualquier modo. Y no es nada extraño que despues de haber estudiado con fruto en Italia las obras de los grabadores de los siglos XVI y XVII y en Paris las de este último y el siguiente, sintiéndose con fuerzas para luchar con ellos, se vea obligado á emplear su buril en grabar planos topográficos y cartas ó quizás planchas de música. Descuidando su arte, viene atado de piés y manos á un establecimiento en donde gana un sueldo fijo que aunque corto es seguro y le basta para cubrir sus necesidades, y hé aquí la razon por qué cuando se emprende en España la publicacion de alguna obra de lujo se tiene que acudir para su ejecucion al extranjero; nuestros artistas, ó ya no se sienten capaces de tomar parte en ella ó no pueden, porque otras ocupaciones más principales no se lo permiten.

Por el ligero bosquejo que acabamos de hacer, se ve todo lo ineficaz que para el grabado ha sido la proteccion que hoy dispensa el Gobierno á las Bellas Artes. No sabemos que nadie hasta hoy haya llamado la atencion sobre este importante asunto, y así no concluirémos sin decir que con bien poco esfuerzo puede hacerse mucho por este abatido arte. Por fin, despues de muchos años de espera vemos ya levantarse un edificio destinado á guardar al lado de los tesoros de la bibliografía nacional, los no menos importantes de nuestro arte: pues bien, hágase la obra por completo; en el mismo edificio créese el gabinete nacional de estampas y la calcografía nacional; para lo primero, hay un núcleo precioso en la rica coleccion formada por D. Valentin Carderera, de cuya adquisicion se ha tratado más de una vez, reunánsele las colecciones que posee tanto la Academia como la Biblioteca Nacional, dése á este nuevo establecimiento una buena organizacion, nombrando para él conservadores sin sueldo entre los aficionados no facultativos: y recuérdese que los sueldos que se conceden á estos dan por resultado, que abandonen su arte, porque ya ven asegurada su subsistencia; estúdiese y se verá que no de otro modo se ha creado el magnífico Gabinete imperial de estampas de que tan orgullosa se muestra Francia. El nuestro como aquel se iria, bajo tan buena base,

formando tambien, ya por los cambios que con las obras que posea duplicadas puede ir haciendo, ya con los legados de las personas que prefieran conste su nombre escrito sobre las paredes de las salas como protectores, á ver sus colecciones, que tantos años y esfuerzos les han costado, dispersas y mutiladas, haciendo así inútil el trabajo de toda su vida. Al mismo tiempo encárguese á nuestros grabadores la reproduccion de las obras notables de nuestra pintura, destínese una cantidad, á comprar las buenas planchas que figuren en nuestras Exposiciones, y el grabador entonces, teniendo modelos donde estudiar y viendo un porvenir halagueño en lugar del triste que hoy se le ofrece, trabajará con ardor y verémos renacer el arte que tan íntimamente unido está con la civilizacion de los pueblos.

Al lado de las ventajas que la proteccion del grabado puede proporcionarnos, los sacrificios que para ello haya que hacer son insignificantes. Por si todos no lo comprenden así, concluirémos diciendo con Mr. Blanc: *¡Desgraciadas las sociedades que dejan perecer la litografía y el grabado! Porque estas hojas volantes son en efecto las que obligan al transeunte á vivir algunos minutos en las regiones del arte y del ideal; son las que sin costar nada educan al pueblo, mostrándole lo bello, enseñándole la historia, y dejándose comprender de los ignorantes y menos ilustrados y, admirable cosa, dándoles el espectáculo de las ideas.*

Pero vengamos á la Exposicion actual que ya es hora, que no parece sino que tratamos de eludirlo á fuerza de digresiones, semejándonos al enfermo que antes de tragar una amarga droga, procura con mil pretextos entretener el tiempo y ahuyentar el mal rato. Despues de cuanto acabamos de decir, que algo prueba el amor que profesamos á el arte del grabado, justo es que digamos la verdad, aunque sea dura para algunos y nos cree antipatías de personas que, no conociéndolas, no tenemos ni la más mínima idea de ofender. Pero decididos siempre á no hacer traicion á la causa del arte que por aficion cultivamos, no queremos, á pesar de esa consideracion, contribuir con nuestra apatía é indiferencia á descaminar á los artistas á quienes la adulacion y el éxito no disputado de sus obras, llevan por un extraviado camino, que todavía es tiempo de desandar, para seguir el que más conviene á su reputacion y buen nombre hoy y en lo porvenir.

Si al entrar en la sala destinada á la Exposicion del grabado se nos preguntara si creemos que existe este arte entre nosotros, despues de dirigir una mi-

rada rápida á las pocas obras que allí están expuestas al público, diriamos sencillamente que no; y esta contestacion la hubiéramos dado en todas las Exposiciones que desde el año de 1856 ha habido en España.

El siguiente estado formado en vista de las noticias que contienen los *Catálogos*, nos dispensará de entrar en otras reflexiones; basta examinarlo con cuidado y aún sin descartar de él los grabados topográficos y planos, para que nuestros lectores piensen como nosotros.

| | 1856. | 1858. | 1860. | 1862. | 1864. | 1866. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Expositores. . . . . . | 1 | 2 | 8 | 7 | 8 | 5 |
| Obras. . . . . . . . . | 5 | 6 | 14 | 14 | 21 | 10 |

Dejando á un lado todo lo que al examinarlo se nos ocurre, que daria bastante materia para un libro, empezamos ya nuestra ingrata tarea.

El primer nombre que encontramos en el *Catálogo* es el del Sr. D. Camilo Alabern, natural de Barcelona, discípulo de D. Pablo Alabern y de D. Antonio Roca; en el *Catálogo* de la primera en que le vemos figurar (1858), aparece como profesor de la Academia de Barcelona, título que ya no le acompaña en los *Catálogos* de las demás Exposiciones. Si ha perdido este que no lo sabemos, en cambio obtuvo en esta Exposicion el tercer premio, en la de 1860 una medalla de tercera clase; expuso en la de 1862, sin ser premiado, y en la de 1864 alcanzó una consideracion de medalla de tercera clase. Tres obras expone este artista en la actual. Un *Dibujo para grabar* (424), el *Retrato de D. Ventura Ruiz de Aguilera* (425) y el *Redentor* (426). Hace tiempo que conocemos las obras del Sr. Alabern, y sabemos lo que puede hacer, por eso no nos hubiéramos ocupado de él al hablar de esta Exposicion. Las obras que ha presentado en ella no merecen examinarse; pero mal aconsejados escritores que en vez de ilustrar, como ahora se dice, al público, se empeñan en extraviar su opinion con inmerecidas alabanzas, nos mueven á decirle lo que sentimos, aunque no sea más que para que viendo la verdad al lado de la lisonja, el público y el Sr. Alabern juzguen, saque cada uno las consecuencias que les parezcan, y este último la decision de presentar algun dia una obra que, por su importancia, nos autorice á llamarle no afamado, como el crítico á que nos referimos, sino solamente buen grabador.

*El dibujo* es de un original de Murillo que creemos posee la Academia de

San Fernando y está señalado en el *Catálogo* del año de 1819, único que de esta coleccion existe, con el núm. 108; la circunstancia de haber sido grabado y expuesto por el Sr. Navarrete, nos induce á creer que hubo entre él y el señor Alabern certámen y que fué Navarrete, y con razon, el agraciado. Si esto ha sucedido así, ya nos explicamos el letrero que el Sr. Alabern le ha puesto debajo haciendo constar que le costó treinta y dos horas de trabajo, sin duda el tiempo que le fué marcado; á ser de otro modo, le diriamos que más valia que hubiera empleado en él treinta y dos dias ó treinta y dos meses, si así le acomodaba para que su obra hubiese sido lo que debe de ser el dibujo de un cuadro de Murillo.

*El retrato del Sr. Ruiz Aguilera*, así como *El Redentor*, á pesar de las alabanzas que el Sr. Alabern haya leido en algun periódico, no son otra cosa que dos estampas de pacotilla de las mil que vemos diariamente publicarse para las ediciones de obras de nuestros autores y para adornar libros de Misa: baste decir que son estampas de exíguas proporciones y que no es en ellas donde regularmente los grabadores han encontrado campo donde hacer ver las grandes cualidades necesarias para adquirir fama en su arte. No ha sido en verdad en sus pequeños retratos donde Carmona y Selma se hicieron célebres, y sin embargo, ¡qué diferencia entre estos y los del Sr. Alabern!

En los *Catálogos* de las anteriores Exposiciones no hemos encontrado el nombre del Sr. D. Pascual Alegre y Gorriz, por cuya razon creemos que esta es la primera en que expone al público sus obras. Pero como al hacerlo tiene cuidado de mencionar el *Catálogo* que es discípulo de la Escuela especial de pintura y profesor de grabado de la de Bellas Artes de Valencia, esta última circunstancia hace que tengamos que ser más severos con él de lo que hubiéramos sido, á no estar á su cargo la enseñanza de tan importante arte.

Dos son las estampas que con los núms. 427 y 428 se hallan expuestas bajo su nombre. Representan la primera el célebre Cristo que Velazquez pintó para las monjas de San Plácido, y existe en el Real Museo con el núm. 51, y la segunda un retrato grabado de un original pintado por Goya.

Empezarémos por confesar que no somos muy aficionados al grabado al humo, y que á pesar de Mr. Leon de Laborde y de sus apologistas, lo encontramos tan blando y falto de energía, que es necesario mucho génio para que manejando vigorosamente las luces, evite el artista caer en una manera vaporosa y monótona que ningun efecto produce, á pesar de los recursos que le

ofrecen las muchas tintas á que puede recurrir, desde el negro más intenso al blanco más deslumbrador. Sin embargo, si alguna vez podemos tolerar á un artista que emplee este género de grabado para la traduccion de los maestros españoles, sólo en las obras de Rivera y de Velazquez, creemos que pueden encontrarse cuadros que se presten á ser reproducidos por este método.

El Sr. Alegre ha elegido entre las obras de Velazquez la más á propósito para ser grabada al humo, y aunque hubiéramos visto con mucho más gusto que en ella hubiese empleado sólo el buril, cuyo hábil manejo es el que sólo conviene á un verdadero grabador, ha conseguido sin embargo producir una buena estampa, en la que vemos con gusto la entonacion y vigor que nos recuerda el original, y sólo sentimos que el no haberse detenido y castigado el dibujo, en particular en los extremos, sea un lunar en su estampa, que á pesar de esto es lo mejor que hemos visto grabado en España desde hace bastantes años.

No tan feliz en su segunda obra el Sr. Alegre, ha intentado grabar por un dibujo del Sr. Aznar un cuadro de Goya. Y empleamos la palabra *intentado*, porque á decir verdad, lo mismo puede ser aquello de Goya que de cualquiera otro pintor bueno ó malo, ó por mejor decir más malo que bueno, suponiendo que el dibujo está fielmente hecho del original; pero estamos muy léjos de creerlo así. Aquellos brazos parecen de madera, el busto es de carton, en fin, el dibujo es malo, muy malo, y como si esto no bastase, en la invencion del rayado ha estado el grabador bastante infeliz, y produce una impresion desagradable, principalmente en el fondo sobre que se destaca el retrato, que por la disposicion de las líneas tiene todo el aspecto de una alambrera; en fin, si creyésemos que este artista habia de continuar este camino, le dariamos el consejo de que se dedicase especialmente á grabar al humo, porque hay mucha distancia de la estampa anterior á esta.

Antes de pasar adelante, y ya que el retrato que el Sr. Alegre expone está hecho á media mancha, no queremos dejar pasar esta ocasion sin manifestar, aunque ligeramente, nuestra opinion sobre esta manera de grabar, porque vemos una tendencia grande, si no en nuestros grabadores, á lo menos en quien los emplea, en seguir este mal camino, para la traduccion de cuadros, que es imposible reproducirse así.

El grabado á media mancha es un medio grabado, que será muy bueno para

reproducir un dibujo ó un bosquejo, ó medio cuadro, pero que nunca puede dar la idea de un cuadro completo, es decir, de su color y claro oscuro. Ya los recursos de que dispone el grabador son muy pobres para expresar por medio de dos colores solos; si se nos permite llamar así el blanco del papel y el negro de la tinta de impresion; lo que el pintor ha representado en el lienzo con todos los innumerables medios que le ofrece su paleta; ¿qué efectos, pues, ha de obtener el grabador si se le obliga á quedarse á medio camino y se le impide que pinte él tambien con sus pobres recursos, como puede hacerlo grabando á toda mancha?

Nosotros no podemos creer que haya en España, no dirémos un artista pero ni un solo aficionado que no tenga la conviccion que para grabar á Zurbarán, Velazquez, Murillo, Pereda, Goya y, en fin, á todos nuestros pintores, no hay otro remedio que grabarlos á toda mancha, y aún emplear en ella aquel *negro del infierno,* de que nos habla Azara en sus cartas á Carmona.

D. Federico Navarrete, valenciano como el Sr. Alegre, que nos es conocido desde la Exposicion de 1860, discípulo de la Escuela especial de pintura y grabado, y de D. Domingo Martinez, es un aplicado artista, del cual esperamos mucho, cuando despues de salir de la pobre esfera, dentro de la que hoy gira, vuelva á su patria rico con el caudal de conocimientos que precisamente ha de adquirir durante su pension en el extranjero.

El Sr. Navarrete ha expuesto con el núm. 437 un *Ecce Homo,* de Murillo, de que ya hemos tenido ocasion de hablar cuando juzgamos el dibujo del señor Alabern, y con el núm. 438, un cuadro de Coello qué no sabemos si pertenece á la Academia, pero que segun el gusto de esta corporacion, está grabado á media mancha.

Mucho agradecemos al Sr. Navarrete que no haya presentado al lado de estas obras el retrato de Jusepe Martinez, que grabó para la edicion de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* porque es muy inferior á las obras expuestas; sin embargo, en el *Ecce Homo,* como en aquel retrato, este artista tiene una manera de grabar las carnes que no nos agrada. Abusa mucho en ellas de la línea recta, mal sistema para modelar las partes de una cabeza ó de un cuerpo, y cuando cruza las rayas, procurando evitar el brillo metálico que produce el cruce formando ángulos muy agudos, cae en el extremo contrario y acercándose al ángulo recto hacen el feo efecto de una cuadrícula. Si el Sr. Navarrete despues de leer estas líneas se toma el trabajo de dirigir la

vista á alguna buena estampa, por ejemplo, al retrato de Brisacier por Masson, ó al de Harcour, del mismo grabador, verá la verdad de lo que aquí le decimos, y no perderá ciertamente el tiempo siguiendo tan hermosos modelos.

Aunque otros muchos defectos de que adolecen sus obras podriamos indicarle, nada más le dirémos, pero no podemos menos de aconsejarle que desconfie mucho de la máquina de rayar; la igualdad del trabajo de ésta, forma un contraste siempre desagradable con el del grabador; en nuestro concepto la máquina de grabar es perjudicialísima, y en ninguna parte lo es más que en una Academia destinada á enseñar el arte, en donde el discípulo debe acostumbrarse á ejecutar por sí mismo y sin otro auxilio que su buril toda clase de trabajos. ¿Acaso se acostumbra á enseñar el dibujo usando de la cámara oscura ó del aparato fotográfico?

Tambien, desde las Exposiciones de 1860 y 1862, conocemos al Sr. Roselló; no ha obtenido hasta ahora como su compañero el Sr. Navarrete menciones honoríficas, pero justo es confesar que el retrato de Van Dyck (y no Vandik, como dice el *Catálogo)*, que ha expuesto este año, merece un premio, pues es la mejor obra grabada que en la Exposicion actual vemos, y aunque no exenta de algun defecto — sobre todo en el pelo, en donde hubiéramos querido menos vaguedad — vale más, mucho más que los otros grabados que del mismo cuadro conocemos.

No creemos, como algun crítico ha dicho, que este grabado sea copia de otro, porque entonces ¿para qué sirve el reglamento y el Jurado nombrado para hacerlo observar? Pero de todos modos y aunque lo fuese, vése en esta obra mucha gracia y pastosidad en el manejo del buril que auguran bien de este jóven pensionado en el extranjero.

El Sr. D. Ignacio Juban, que expuso, creemos por primera vez, en el año de 1864, ha expuesto tambien en esta, pero sus obras son de aquellas que no pueden, que no admiten exámen. El *Catálogo* dice que obtuvo en la Exposicion pasada una mencion honorífica, y, no recordando sus obras, no podemos decir si fué ó no justa esta recompensa. En la actual, las tres que presenta con los números 446, 447 y 448, nada tienen de buenas, por eso no queremos ocuparnos de ellas; la última, sobre todo, que es un dibujo por grabar del mismo Cristo de Velazquez que ha grabado el Sr. Alegre, nos dejó atónitos, y á no conocer muy bien el original no sabriamos verdaderamente si atribuirlo á Do-

menech ó á algun otro pintor de Cristos de su escuela, tal es el dibujo. Dejemos, pues, á un lado al Sr. Tubau, y aguardemos á la Exposicion próxima para juzgarle.

El Sr. Hortigosa, que no creemos haya expuesto nunca, lo ha hecho este año, sin duda muy tarde, cuando no figura su nombre en el *Catálogo*. Seis grabados ha presentado, que representan: el *retrato de Cervantes*, de un original de D. Luis Madrazo; *La Soledad*, de otro de D. Federico Madrazo; un asunto del *Quijote*, cuyo dibujo es de D. Cárlos Rivera, y tres retratos.

El Sr. Hortigosa, que segun nuestras noticias, es un aplicado artista que ha sido víctima de la indiferencia con que en España se mira el grabado, lo da á conocer ciertamente en sus obras. Poseemos de él en nuestras carteras más de un grabado hecho hace ya bastantes años, y al compararlos con los que hoy presenta, hemos visto con sentimiento el poco adelanto que en estos se observa. No podia suceder de otro modo; las ocupaciones ordinarias del Sr. Hortigosa no son las más á propósito para que corresponda á las esperanzas que este grabador nos hizo concebir. No creemos, á pesar de esto, que el Sr. Hortigosa no pueda hacer mucho más y mejor que lo que hoy expone al público. El dia en que tenga á su cargo la reproduccion de un buen original, cuando emprenda una obra de importancia por su asunto y dimensiones, estamos seguros que el Sr. Hortigosa demostrará que, si más protegido y ayudado, hubiera llegado á ser un excelente grabador, es quizá el único en cuyas obras podamos ver algo que nos recuerde los grabadores que tuvo España en el siglo pasado, porque en los trabajos de poca importancia que de cuando en cuando se ocupa, nos revela la buena escuela en que aprendió el arte.

Adrede hemos dejado para el último al Sr. D. Domingo Martinez y Aparisi, porque la importancia de la posicion que en el arte ocupa, nos obliga á ser un poco más explícitos.

Mimado por la suerte, muy diferente ha sido la de este artista de la de otros que al mismo arte se dedican; la existencia del Sr. Martinez se ha deslizado tranquila y hasta pudiéramos decir que entre rosas. Veamos, pues, qué es lo que ha hecho por el arte que lo recibió con los brazos abiertos á la vuelta de su pension, y cuyos favores ha conseguido hasta el dia.

Conociamos del Sr. Martinez una estampa que grabó en Paris y que nos hizo concebir grandes esperanzas, cuando en la Exposicion de 1856, con los títulos de *discípulo de la Real Academia de San Fernando, pensionado que ha sido por el*

*grabado en dulce, y profesor de la clase de grabado en acero de la misma Academia,* presentó *El sueño del patricio,* uno de los dos medios puntos de Murillo, que posee aquella corporacion. Esta estampa, que á juzgar por la indicacion que la acompaña, fué grabada siendo todavía pensionado, llamó con justicia la atencion, y no fuimos nosotros ciertamente los que menos elogios la prodigamos. Conocida por cuanto hemos dicho anteriormente nuestra manera de ver en el grabado, cierto es que no era el camino seguido por el Sr. Martinez el que más nos agradaba; porque para nosotros no hay más grabador que el que sabe grabar como lo han hecho los grandes maestros; es decir, con el buril y sin el auxilio ni mezcla de otros procederes; pero, sin embargo, la estampa del Sr. Martinez era buena, la alabamos y encontramos muy justa la medalla de tercera clase que obtuvo, indudablemente por esta sola obra, pues *Los peregrinos de Emaus* y los dos *Retratos de S. M.* estaban muy léjos de merecer semejante distincion.

En la Exposicion siguiente (1858) presentó este artista, además de la estampa expuesta en la anterior, la compañera, ó lo que es lo mismo, el grabado del otro medio punto, y al mismo tiempo otros dos que no recordamos bien, ni hace al caso, por no ser de grande importancia, pero que eran los *Retratos de Cárlos III* y el del *Sr. D. Eugenio de Ochoa.*

Desde luego nos ocupamos en examinar con cuidado esta importante estampa y en compararla con la que grabó la primera; comparacion tanto más fácil cuanto que estaban colocadas una al lado de la otra. Nada más natural que el Sr. Martinez hubiera adoptado para ella el mismo género de trabajo, debiendo de ser su compañera, pero ¡qué diferencia en la ejecucion! ¿Qué pasó por el Sr. Martinez en estos dos años de intérvalo? Nosotros no pudimos atribuir la inferioridad de su obra á otra causa que al descuido, natural en un artista que sabe que no ha de tener competidores. A pesar de esta observacion, que oimos á muchas personas y que no dejaria tambien de hacer el Jurado, el Sr. Martinez, dichoso siempre, fué premiado con una medalla de segunda clase, estimulando así su pereza.

Pasemos por alto la Exposicion de 1860, en la cual expuso dos grabados uno de ellos la *Concepcion* de Murillo que todo el mundo conoce y ha juzgado con justicia, no ciertamente para gloria del artista, pero que sin duda contribuyó á que se le concediera otra medalla de segunda clase, y tambien la de 1862, en la cual obtuvo un primer premio de dibujo por el que para grabar hizo del cuadro que, representando el *Orígen del apellido de los Girones,* posee

el Excmo. Sr. duque de Osuna, pintado por D. Cárlos Luis de Rivera.

En la Exposicion de 1864, el Sr. Martinez presentó la estampa que grabó por este dibujo, y doloroso es tener que decir que al verla, vimos tambien defraudadas las esperanzas que en él teniamos. Creiamos todos en un principio que el Sr. Martinez, engañado, sin duda por sus ojos ó por malos amigos—que malos son los que siempre alaban—habia creido que el método mejor para reproducir los lienzos de Murillo era el que seguia en sus medios puntos y sus Concepciones, esperábamos que al grabar obras de otro pintor nos daria una muestra de lo que sabia hacer, y en lugar de esto sólo vimos que para el Sr. Martinez lo mismo es Murillo que cualquiera otro, aunque ese otro fuese un pintor contemporáneo, cuyo modo de pintar podia ver, cuyos consejos podia oir. En la *Batalla de la Sagra* el Sr. Martinez, huyendo siempre del buril, al que parece tiene miedo, empleó todos los recursos de que puede disponer un grabador para concluir, como no podia menos por este camino, con una mala estampa; y como las desventuras nunca vienen solas, su ángel malo, sin duda, le inspiró la idea de hacer constar en el *Catálogo* que era discípulo del célebre Calamatta, trayendo así delante de su grabado el recuerdo de *La Madonna de la Silla*, de la *Gioconda*, del *Paolo y Francesca* y de otras muchas admirables obras de su maestro. No sabemos si el Jurado conocia ó recordó estas obras, pero sí que concedió al Sr. Martinez una primera medalla, para edificacion de los jóvenes que piensen dedicarse á tan maltratado arte.

El dia de la apertura de la Exposicion de este año, buscamos con ánsia en el *Catálogo* las obras que este artista presentaba, pero no ha expuesto más que un dibujo para grabar del famoso cuadro de Murillo que representa á *Santa Isabel curando á los leprosos*. Es de tal importancia la reproduccion de este magnífico lienzo, que nos apresuramos á buscar el dibujo, haciéndonos en el camino mil halagueñas ilusiones. Pero ilusiones fuéron ciertamente: en el dibujo del señor Martinez nada nos revelaba que hubiese sido hecho delante de aquella célebre pintura; si alguna de las muchas personas y entre ellas algun extranjero que lo examinaba como nosotros, nos hubiera dicho que aquello era una copia de cualquiera de las litografías que del cuadro han hecho De Craene, Marin-Lavigne, Lafosse, etc., lo hubiéramos creido ciertamente. Y no sólo hicimos esta observacion, sino otra más triste, y es que el Sr. Martinez va á traducir *La Santa Isabel* de Murillo del mismo modo y manera que lo ha hecho con los *Medios puntos*, la *Concepcion* y *La Batalla de la Sagra* de Rivera.

Cuéntase del Sr. Peleguer, que daba tal importancia á un grabado que empezó de este cuadro, que á nadie lo enseñaba y tenia constantemente cubierta la plancha con un paño de seda, y mucho nos duele que no terminase su obra, porque como seguramente no debió de ejecutarla por los mismos procedimientos que va á hacerlo el Sr. Martinez, esto le hubiera estimulado. Pero ¿qué falta le hace á un discípulo de Calamatta ver obras de nadie? ¿No ha visto bien en el estudio de su maestro como este y Mercury saben interpretar á los pintores? Y si lo ha olvidado y tratándose de Murillo, no puede ver á la hora que guste cómo lo grabó en España, Selma, y cómo en nuestros dias un grabador francés, Mr. Aquiles Lefevre—que debe conocer el Sr. Martinez—ha interpretado en una célebre estampa el cuadro del Louvre, que perteneció al mariscal Soult y representa la Concepcion?

El Sr. Martinez puede y debe hacer lo que aquellos; el Sr. Martinez está en el deber de enseñar á sus discípulos cómo se maneja un buril; el Sr. Martinez, por último, debe decir al público con una buena estampa: esto es lo que aprendí bajo la direccion de los mejores grabadores de nuestro tiempo, y por eso he merecido ser académico de número, profesor de grabado en dulce de la Escuela Especial, dos primeras medallas y premios en todas las Exposiciones en que han figurado mis obras. Hé aquí lo que á este artista corresponde hacer; hé aquí lo que no dudamos que hará ahora que se le presenta una ocasion favorable: aleje de sí la pereza, y emprenda con entusiasmo y amor á su arte esa empresa, dejando para principiantes escasos de recursos esas aleluyas de los cuadros de nuestro Museo, que bajo su nombre se venden á seis cuartos en los almacenes de papel.

Quisiéramos antes de concluir ocuparnos de la litografía y del grabado al agua fuerte, pero no nos lo permite el espacio de que podemos disponer en este número: en otro nos ocuparémos de ambos ramos del arte, y con más detencion del grabado que, como las raras y exóticas plantas que se cultivan en templadas estufas adonde tienen que ir á admirarlas sus apasionados, vive y próspera lozano en los estudios de nuestros artistas, en donde tienen, al verlas los aficionados, goces de que el público se ve privado, porque las causas que dejamos dichas más de una vez le privan de concurrir á las Exposiciones bienales.

R. S. N.

# LA ESCULTURA

## EN LA EXPOSICION DE 1866.

SR. D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

Mi antiguo compañero y estimado amigo: ¿Quieres te dé mi opinion sobre las esculturas presentadas en la Exposicion actual de Bellas Artes? Pues haces mal en pedírmela. No es buena.

Hay en la escultura como en la poesía, á diferencia de la prosa y la pintura, una circunstancia especial, en que todos no se fijan. Así como cabe hacer versos que, siéndolo con perfeccion, no pasen jamás de versos, es dable esculpir imágenes que nunca puedan aspirar á la honra de apellidarse esculturas. La pintura es un tanto más igual: y mucho más ideal y mejor que la escultura en la ínfima condicion á que esta se ve reducida á veces, es en verdad menos bella, y, por consiguiente, de menor grandeza y loa, cuando la escultura llega á la esfera más alta de las artes. La prosa, sujeta á reglas más fijas, pasa, por leves graduaciones, sin dificultad alguna, desde el cuento trivial hasta la historia: y lo mismo acontece á la pintura.

Con esto te he dicho ya, que, en mi entender, pertenece á lo que no puede atreverse á reclamar el nombre de escultura, la mayor parte de los objetos que, en la sala titulada así, se ostentan. No extrañes, pues, si, por tanto, me ocupo (y aún con censura) de pocos. No creas, sin embargo, que lo haga desconociendo la calidad de estas Exposiciones y las condiciones con que pueden mostrarse los que toman parte en ellas: sino por el mal camino que emprenden y en que nadie pudiera acertar, con firme ó con débil planta.

Quien únicamente ha hecho lo que podia esperarse es el autor del grupo que representa, segun dice acertada y brevemente el *Catálogo, al pueblo de Madrid dando el grito de alarma á la nacion y presentándole á Daoiz muriendo por su independencia.* Nada mejor concebido: nada más grande, en la sencillez misma de las actitudes, que este grupo, sóbrio en ademanes y elocuente en expresion, hecho con ligereza y soltura y, por lo tanto, bello. El noble militar, ya cadáver, cae ó pende, con todo su peso, del brazo izquierdo de la estátua símbolo del pueblo: y se nota que en él cesó la vida, no por crispados nervios, ni tiesura, sino por su misma flojedad y decaimiento. Es hermosa en él la muerte: y es héroe hasta en eso mismo. Todos los héroes antiguos, con serlo, eran semidioses. Las condiciones del dolor y de la imperfeccion humana nunca asomaban en ellos. El pueblo, por otra parte, está bien representado: y sin ser bello, causa el efecto de serlo: con tal expresion de generosidad y nobleza se halla animada su fisonomía. Y en él pueden aprender cuantos creen encontrar el modo de producir la impresion de lo bello, atormentándose para engendrar lo sublime: la falta de pretensiones en la actitud, la perfeccion de rasgos y el estudio del ropaje, dan la belleza natural, fácil, genuina, á esta estátua bien concebida y con casi igual acierto modelada. ¿Esto es decir, que en ella no hay defectos? ¿Quién sabe? Yo no he podido verla con todo detenimiento: pero aconsejaria á su autor, si le tratara, que, al labrarla en mármol, se asegurase bien préviamente del movimiento de la pierna izquierda de la figura del pueblo: y, desde luego, que modificase un tanto el hueco y el bulto que respectivamente se notan en el manto que corre á su costado derecho, debajo del músculo pectoral y en la cadera. No se olvide de que no basta dén un pliegue cualquiera el paño tendido sobre el maniquí ó el mismo lienzo mojado con que se le encubre. En la escultura es preciso, no solamente que el pliegue parezca pliegue, sino que el mármol no recuerde jamás la piedra, y que parezca carne ó tela, carne sobre todo, en toda su superficie. Tambien debe meditar despacio si conviene ó no que la llanta de la rueda del cañon se presente tan de frente: pues, además de no parecerlo por la perpendicular que forma á la visual de quien lo mira, apareciendo más bien como una palanca, refleja demasiada luz, por su superficie convexa y lisa, distrayendo un tanto de las figuras. Considere, no obstante, estas advertencias en calidad de tales; de manera alguna cual consejos pretenciosos ó preceptos, si llegan á su noticia: y crea que, á nadie como á mí, puede agradar el discreto impulso que le ha llevado á presentar este

grupo. Por una parte, la excelente idea de unir en él lo antiguo y lo moderno, hasta el punto en que de este puede usarse, con tán buen partido aquel en el manto de la figura del pueblo que es la principal y el símbolo, y tal sobriedad y tanto acierto en la de Daoiz el segundo: por otra parte, el noble sentimiento que ha movido al escultor á presentar, sin los vulgares ademanes y las exigencias tradicionales, esta escena que es toda una epopeya, bastaban para que yo perdonase los defectos, si en realidad los hubiese que necesitasen disculpa. El grupo no será tal vez lo que la plebe há menester para figurarse el hecho: pero es completa expresion del movimiento aquel que, conmoviendo á España, desde el uno al otro extremo, hizo brotar las odas de Gallego y de Quintana y hacia prorumpir á Arriaza en los sabidos versos:

Este es el dia que, con voz tirana,
«Ya sois esclavos» la ambicion gritó:
Y el noble pueblo, que lo oyó indignado,
«Muertos, sí,» dijo, «pero esclavos, no.»

De igual sentimiento quiere arrancar tal vez, y aún con más pretensiones, una estátua que el *Catálogo* dice ser la del *Honor nacional.* Comenzando por el título ó por la intencion, debe advertirse que no es fácil concordarle con la inscripcion misma que el autor ha puesto sobre el pilar ó *Stela* á que arrima la figura y donde, desde luego, sobra la frase *glorias nacionales,* pues á renglon seguido están tales de entre ellas que á voces van diciendo que lo son, y en el cual, ó no debian haberse colocado las Navas y Bailén, que dan la idea de la defensa para sacar incólume no ya sólo el honor, sino la independencia y la vida, ó debieran haberse inscrito sólo las que conciernen á esta parte de las hazañas de nuestros antecesores, descartando las que tienen, por ser en el exterior y á veces provocadas, el carácter de aventuras. Ó sobran Pavía y San Quintin y el Callao, ó faltan Numancia, Gerona y Zaragoza. Y eso que la estátua más bien se inclina á esta interpretacion que á la otra, aunque de todos modos no esté con acierto concebida, ni haya sido modelada con la actitud y las proporciones que figura cual esta reclamaba. Hay cierta dureza en ella, especialmente en el torso, donde hay un poco de escultura egipcia: el pecho es exagerado; y hay sequedad en el modo con que están tratados los enlaces todos de los músculos. Por tal razon, aparece al espectador como exíguo el brazo derecho, comparado con el resto; y la mano izquierda como poco modelada;

además de pecar de dos defectos, presentar una masa demasiado lisa en el metacarpo y asaz simétrica en los dedos. Ni ella, ni el semblante, que, á pesar de tener cierta regularidad, no es bello, producen el efecto que se queria : y hay que buscar, en la piel que pende del hombro izquierdo, en la espalda, mejor modelada, por ser, menos trabajada, algo más suave, y en las piernas, no tan secamente labradas, partes que descansen los ojos y recomienden la habilidad y el gusto del artista. ¿Por qué causa, en fin, se oculta, casi vergonzosamente, detrás del muslo derecho y, por desgracia, demasiado cerca de la region sacra, la guirnalda cívica? ¿Por qué la espada se encubre tambien, casi traidoramente recatada? En los tiempos que corremos, el *honor nacional* ha menester presentarla de punta, no de pomo.

Con designio patriótico igualmente, se ostenta en la Exposicion un grupo de *Numancia*, que ha pensado tal vez ser el rival del de *Zaragoza*. Mas, con todos sus defectos, pocos llegan á ser Alvarez. Y para compararlo, siquiera con objetos que á su lado estén, hay tal distancia de la estátua del *Honor nacional* al grupo de *Numancia*, como de este al del *Dos de Mayo*. Es el del dia supremo de la valla mayor que encontró Roma, no sólo poco espontáneo en la idea, mediano en la concepcion y pobre en el desempeño, sino de fatal escuela. Tiene la escultura límites que no debe traspasar : y el Laoconte los señala. La figura mejor, que es la del hombre, si bien está gallardamente movida y se hiere con brio, ostenta aún en la mano derecha, con que ase el hierro, una apariencia, que, aunque sea la verdad, no es la belleza, y que, por ser el remate de la pirámide de las tres figuras, corona poco gratamente el grupo. Pero aún causan peor efecto el durísimo paño que pende del hombro izquierdo, haciendo parecer corto y durísimo el brazo y sirviendo sólo de tapicería á la cabeza de la mujer, y los pliegues, sostenidos en el viento, que, porque aparezca más movida la figura, brotan al opuesto lado, como lo hiciera el Bernino. Y si esto digo del hombre, que es lo mejor, ¿qué puedo decir de aquella mujer, cuyo torso está bien concebido y ajustado ; cuya figura en general está bien colocada y cuyo rostro es expresivo ; que bebe con ánsia verdadera el veneno que ha de poner fin á sus angustias y duelos ; pero cuya mano derecha ase la copa tan crispadamente, que no parecen ya dedos, sino nudos los que la tienen, mientras la izquierda, que está bien poco modelada por cierto, no muestra contraccion ó esfuerzo que corresponda al exceso de vigor de aquella ; cuyo brazo izquierdo está apenas separado del pectoral á que apoya ; cuyo pelo está tra-

tado con demasiado desórden y abandono, teniendo que haber colocado en él una diadema régia, para lograr á la vez cortar la monotonía de un solo, aunque nada terso, plano, y no debilitar el efecto de extrema desnudez en que esta heroina perdia la vida, echadas ya sus riquezas á la hoguera? ¿Qué podré decir del niño, que, si bien caido en el regazo maternal, no está apenas modelado? ¿Cómo me habré de fijar en los muchos, muchísimos pliegues que por todas partes penden, flojamente estudiados, y con mayor flojedad todavía ejecutados? ¿Por qué reparar ya el innecesario y confuso círculo de objetos agrupados en tierra, ni el bajo relieve, que únicamente puede pasar como borron ó promesa de hacer otro mejor si se determinase labrar esa escultura en mármol? Vale más que únicamente me ocupe del aire general de las figuras, de la intencion que ha habido para el grupo y de las manifestaciones que él mismo hace del talento de su autor: y todo ello es, si no loable, meritorio. Y digo que no es loable, porque el arte aconseja siempre la mayor parvedad en arrojarse á esculpir grupos, exige que estos tengan sus figuras bien distintas, sueltas y gallardas, no tolera ademanes y gestos melodramáticos, y repugna cuanto puede tolerarse en las imágenes de madera que nuestros pueblos pasean el dia de Viernes Santo.

Con esto ya queda dicho que no me pudo agradar el grupo, menos bien modelado, menos bello aún, que representa, segun el *Catálogo*, á la *Iglesia militante*, y, segun la inscripcion que hay al pié, al Antecristo hollando al pueblo de Israel. ¡Disparidad chocante! Circunstancia que debe depurarse, para poder calificar el grupo, que, en realidad, no es lo uno ni lo otro. Si fuese la Iglesia militante lo que se quiso representar, y ha de dársele este nombre; quien lo oiga y no lea las inscripciones (que no debe haber ó no deben ser necesarias en las obras de las Bellas Artes), creeria que el autor no era ferviente católico. La Iglesia aparece hollada y la herejía triunfante, y aún en el rostro de aquella como que quiere notarse un poco de la expresion de la *Babilonia* poco simpática al Dante. Si es el Antecristo el que subyuga al pueblo de Israel con tanto imperio y tan pujante fuerza, no aparece que las culebras y cadenas sean más que simple adorno de la figura (á más que apenas se notan), y no se puede concebir que vuelva el pueblo fiel á tener asomo de salvacion, un dia ya más de vida. Pero sea lo que quiera, es preciso decir que la musculatura del hombre no es de tal, sino de peña, que su figura toda es más que humana (sin ser por eso, en verdad, divina), y que la figura de la mujer, cuyo rostro está

modelado sobre un tipo bien simpático y gracioso, no está presentada con la única actitud que permiten las leyes de la escultura, por humillada que quiera presentarse una figura. El conjunto de líneas angulosas, la cercanía del foco con que se ofrece á la vista la formada por la pierna izquerda, que da la idea de corta, la lejanía por el contrario de la derecha, que parece demasiado larga como dislocada, la apariencia de escabel que ofrece el tronco, todo ello repugna, en vez de atraerse las miradas. Pero el autor tiene genio: el autor podrá ser algo. ¿Cuál actor provinciano, qué escritor novel no ponen en riesgo, por su inexperiencia y su celoso afan, las mejores creaciones? Cuando este escultor no traiga á su memoria el torso de Laoconte para convertirle en el Antecristo ó en el Han de Islandia, cuando vuelva su atencion á los restos del antiguo, que, como el Torso del Belveder, dan la norma para unir el estudio con la intuicion, la belleza con la ciencia, cuando dejando sus lares venga á esculpir á Madrid y visite á Lóndres, Florencia y Roma, cuando, en fin, si no puede contenerse, no pase al menos la valla que no pasó Miguel Angel, será lo que soñaba, lo que no puede ser en algun tiempo. Discúlpele, si tal vez le ha sido impuesto, el asunto.

Pero otro grupo hay aún, del cual ni debo ocuparme. Ejecútese en madera, dése á la iglesia del Pardo. Y allí tal vez no se vea que la mujer no es mujer; que el soldado romano no es más que lo que vulgarmente se llama *judío del monumento;* y que el niño, ni está vivo, ni jamás lo estuvo, ni que, por consiguiente, es inútil tratar de degollarle.

Permíteme ya, Gregorio, que vuelva á objetos más dulces mi atencion y mi relato. Déjame que me aproxime al otro objeto, que, con el grupo del *Dos de Mayo*, me deleitó más el dia en que vi la Exposicion por vez primera. Es una estátua sola, ¡y qué estátua! Imitacion evidente de una de las figuras del grupo del Real Museo, conocido universalmente con el dictado de Cástor y Polux, con recuerdos vivísimos de una estátua famosa de Ganimedes, apenas ofrece lo que se llama generalmente originalidad, sino en el modo con que ha sido modelado el rostro, cuya actitud habrá tambien alguien que la considere plagio. ¿Pero existe realmente? ¿Puede decirse, en la poesía y en la escultura, que lo hay, cuando se cambie, por leve que la alteracion resulte, ó cuando, aunque muy parecida, tienda á diverso objeto la contextura del verso, la disposicion de los miembros? No puede ser: si no fuere así, ¡adios de estas Bellas Artes!... La prosa y la pintura tienen mayor campo, todo el universo, casi hasta

en lo no visible. Sus dos hermanas no pueden pasar de ciertos sentimientos, y de pocas, preconcebidas y marcadas formas. El tema siempre es el mismo, y semejantes los medios. Quédale, pues, solamente, sobre todo á la escultura, superar lo que se hizo, sin variarlo más que en cuanto sea preciso para que esto resulte: y con esto basta realmente cuando se consigue. ¿Ha sucedido con el *himeneo?* Por desgracia, no; pero, quien, con el mal gusto general hoy en las Artes, toma por ese camino, tiene mucho adelantado y llegará á la meta, si no se preocupa de la falta absoluta, en que antes se hallará, de los aplausos del público. Dos glorias hay. Una que crece lentamente, desde nada, hasta parar con el tiempo en lo infinito: como los caractéres dulces, no se notan y se imponen, es imposible olvidarlos. Otra desde luego alcanza el punto mayor que puede, pero no pasa de ahí, y va perdiendo cuanto más se ve que no le es dable pretender un átomo más allá, y es menos que se pensaba; como los genios bruscos que se tienen que ir ablandando ellos mismos. Cada cual elija la que le parezca. Este escultor, con grande aplauso mio, opte orgullosamente por la más modesta. Es la de Praxiteles y Cánova. Y antes de cesar de ocuparme de él, debo decir que, si ha querido representar el matrimonio actual (y esto es lo peor que tiene) lo ha hecho con sumo acierto. La fisonomía se muestra ajada, gastada, seca: las manos pasan la llama, de una antorcha á la otra, con tibieza. Todo lo demás, antiguo, lo que hoy se llama pagano, es bello, no ciertamente por estar suavemente modelado, sino porque recuerda lo que siempre es bello, lo que es inmortal por su misma esencia, lo que es y será y ha de ser forzosamente escultura siempre, lo que fué en Grecia cuando aún creia en los Dioses, con más ó menos fervor, pero algo más que nosotros en los nuestros; porque es lo que se dice *pagano*.

Más que la ejecucion, el asunto, pues representa otra figura juvenil desnuda, me hace recordar una estátua que hasta cierto punto parece representar un *Sphœrista* romano, y que por otra parte más trae á la memoria á cualquiera jugador moderno de pelota. Lo que hay de real desde luego es que parece copia del modelo vivo, y no perfecto, y nada idealizado, al cual se le colocó en postura semejante á la de la famosa estátua del *Discóbolo*, con evidentes recuerdos de nuestro *Fauno Crióforo*. Bajo tal concepto, no está mal estudiada, ni mal hecha, aunque puede notarse fácilmente que, en todo cuanto le faltaba la norma del modelo del antiguo, la estátua ha salido floja. Así resulta en la mano izquierda, que ofrece sólo á la vista el metacarpo, y con tension y dureza

tales, que no corresponden á ella en su movimiento el pectoral y brazo del mismo lado. Así se ve tambien en la union del antebrazo y de la mano del otro. Finalmente, una vez dadas las condiciones en que voy apreciando esta escultura, y despues de reprender el descuido con que, á la espalda, se halla modelada, he de advertirte, Gregorio, que no me detuve á considerar el vulgarísimo perfil que dió el escultor al rostro, y la disposicion en que ha presentado el cabello. Son copias exactas del natural: y así lo hacian los griegos. Los personajes de Fidias no van peinados del mismo modo que los representados por sus sucesores: y Miron no daba á sus atletas la melena que Policleto á su Hermafrodita, ni el tipo majestuoso, el perfil severo, bello é ideal de Apolo.

De autor tan poco concienzudo como el de la estátua sobre la cual acabo de hacer estas observaciones, debe ser otra yacente, que ni recordar deseo.

Pasando, pues, á otro objeto, que es tal vez, en sus circunstancias, el más acertado y concluido, llegarémos á la *Victoria naval*, que de pié sobre la proa de la emblemática nave, apoyada sobre el remo y con la palma en la diestra, parece (y esto es lo único malo) cacarear su triunfo. Lástima es que una figura tan bien concebida, y con tanta suavidad y donaire modelada, donde sólo son reparables tal vez un poco los emblemas del cinturon, que pudieran ser más adecuados y expresivos, y los pliegues que inmediatos á la cintura rompen la dulzura del resto, á la manera que el paño mojado que presenta ampollas formadas por el agua misma, ostente ese ademan jactancioso que se aviene mal con el noble gesto de grandeza y de desden que en el semblante campea, y para el cual se ha estudiado con fruto el del Apolo del Belveder, que ojalá se hubiere imitado tambien en la modesta arrogancia de sus ademanes. La *Victoria naval* es, á pesar de todo, una excelente estátua decorativa, y que honrará el pórtico donde campee.

¡Ojalá pudiera decirse tanto de la *Santa Bárbara*, que el mismo escultor ha expuesto! Aquella escultura no puede representar á esta Santa. ¿Qué diria Rafael, que hizo mejor estátua de esta Vírgen en su famosa Madona de San Sixto? Plegue á Dios no la vean artilleros.

Obra de otro artista que ha obtenido premio en Exposiciones anteriores y con mayores esperanzas de las que ahora cumple, es una figura semejante á esta Santa por su tamaño y hasta por la ejecucion, aunque no lo pareciera si al asunto se atendiese solamente. Trátase de una *Ninfa en la fuente*, cuyos brazos no serán probablemente tan desmesuradamente largos como parecen, pero que

no debieran parecerlo. Esta estátua está labrada en mármol, estudiando (si es que lo ha habido) en un modelo medianísimo del todo: con lo cual y lo poco que se ha tratado de idealizarlo, el resultado ha sido y habia de ser mediano. ¿Cuando se desengañarán nuestros escultores de que el público se fija tambien en lo que se cree que no tiene presente, y se convencerán de que no basta que no aparezcan defectos en el labrado y en el pulimento, en la suavidad del modelado, ya que no en su perfeccion? No le darian entonces ninfas indiferentes en su expresion, y que no pueden transmitir al espectador cosa alguna de las que carecen ellas.

Afortunadamente, ahora llego á una estátua que descansa de tales impresiones y que hace recordar otra ya bien estimada en una Exposicion anterior, si no me hallo trascordado. Basta con eso para que comprendas que voy á hablarte del *Petrarca*. Pasando por alto la circunstancia relativa á la cuestion del tamaño, que es más de lo que parece en la escultura (pues por él puede descender á la calidad y las condiciones de remate de reloj lo que en otro caso llega á ser estátua de plaza pública), he de observar que esta figura, perfectamente concebida, bien proporcionada y mejor asentada todavía, vestida excelentemente, con el único defecto de ofrecer, por su posicion (que se ha querido hacer quizás sobrado expresiva) un brazo más largo en la apariencia de lo que es en realidad y una mano menos modelada y suave de lo que debiera, tiene además una falta, la mayor de todas: la de cambiar para algunos (y tal vez yo uno de ellos) el tipo con que soñamos al sublime encomiador de Laura, al primer hijo de Italia que reclamó para ella libertad, decoro é independencia. La estátua parece ser de persona un tanto afeminada en su reflexion profunda y en su patente estudio. Mas pudiera atribuírsela á Erasmo ó á Teodoro de Beza. ¿Pero conviene por eso que el artista la altere, mudándola en otro tipo? De ningun modo: que entonces no le cuadraria cosa alguna en sus ademanes, sus vestiduras y el excelente plegado de estas, donde ha sabido sacar todo el partido posible. Y tal vez es en esto más maestro: siga pues ese camino, pues que el arte tiene muchos, aunque este el mejor no sea. Hay algo en las tendencias de este escultor que me indica que no intentará jamás ir á labrar su fama y su fortuna fuera de estos asuntos, y que debiera haber nacido, más bien que ahora, hácia el 1500, para labrar, con Forment, retablos de alto relieve.

¿Qué diré ya de las demás estátuas, de las cuales, la única que puede mencionarse es la que representa á San Francisco en meditacion, tambien sentado,

pero sin estudio apenas del desnudo, con el cortísimo necesario para modelar un sayal, y con el rostro expresivamente vulgar de un modelo cualquiera? No hablemos de los otros escultores: no puede hablarse de ellos: ¿pero qué ha pensado el que imaginó esa estátua? ¿Cree que el colmo del arte es el célebre San Bruno? Muchos hay, por desgracia, que lo piensan.

Y si esto tengo que hacer respecto de las figuras de ilustres españoles que, con más patriotismo que cordura, se han presentado al público en esta Exposicion y que perecerán en polvo, sin verse jamás reproducidas en mármol, ¿qué diré de los muchos bustos que se han presentado en esta ocasion á ocupar un puesto que no merecen? Que aquí es necesario más. No basta ya, cuando de ellos se trata, que carezcan de defectos, como en cualquier estátua bastaria: es menester que rebosen en bellezas, que den ejemplo del modo de vencer cuantas dificultades pone á la expresion del alma una materia cuya apariencia en sí misma es de una insensibilidad absoluta, y que, por lo fria, hiela: es preciso que reflejen todas las condiciones del carácter, de las costumbres y de la clase de vida, si es dable tanto, del personaje allí reproducido. Equivale el busto á lo que es ó debe ser el retrato en la pintura. ¿Y cuál de ellos se puede decir reuna todas estas condiciones? Unicamente se acerca el que, segun el *Catálogo*, y no es preciso para ello conocer (como no he conocido) al personaje, representa á D. José de Uria y Terrero. Pero tampoco dejaré en olvido la pasmosa facilidad con que está hecho un retrato de señora, que, todos cuantos le miren, recordarán eternamente para execracion (si así sigue) del artista que ha emprendido ese camino. El que se precie de serlo, no ha de ponerse á copiar lo que dé el modelo en rizos, telas y encajes, y en vulgaridad indecible: y si esas cosas se hacen, por no poder reducir al modelo, como Miguel Angel y Cánova y Thorvaldsen le reducian, á amoldarse á sus exigencias de expresion, traje y peinado, cambiando á veces la moda, no se envia á la Exposicion tal busto.

Tampoco manifiesta tengan buena y cabal idea de lo que debe ser el arte en las obras de escultura, quienes, como el autor del bajo relieve *Flectio devolviendo á Sancho de Portugal las llaves de Coimbra*, roban un asunto á la pintura, que de él hubiese hecho un excelente cuadro; ó quienes, como el que ha labrado el otro bajo relieve que titula *Decadencia del imperio romano*, aglomeran, figura sobre figura, sin concierto, ni expresion, y con los tipos en que ha creido (y en esto con razon tal vez) hallar mayor decadencia de la belleza de la especie humana.

No diré que no se admitan, pero sí que no convienen en una Exposicion tales tentativas, que, sin ser desde luego manifestacion, al menos, de una dificultad vencida airosamente, son otros tantos modelos para corromper el gusto y la genuina concepcion del arte. Las Exposiciones son, no solamente para ventaja de cada expositor, sino para instruccion, para educacion del público, con ventaja del artista en recompensa y fama. ¿Y así ha de lograrse esto?

¡Qué contraste ofrece con alguna de las obras que he citado otra que no quiero pasar en silencio! Y aquí (aun cuando no cambiaré de lenguaje y de criterio) no seré tan exigente respecto á las aserciones anteriores, pues el escultor no hacia profesion ni ostentacion de serlo, y su obra no ha sido presentada por él, desgraciadamente. Me refiero al busto de *Ecce homo* que, labrado en mármol con delicadeza suma, concebido con pureza, tocado con suavidad y sin terminarlo mucho porque no pareciese sobado en demasía, nos presenta al Salvador todo lo hermoso que puede ser el tipo nímia y escrupulosamente seguido de la raza hebrea, coronado de espinas, mas de modo que, notándose esta cruenta guirnalda, no distrae los ojos del semblante, y ligadas, sin duda, hácia adelante, las manos, segun lo que da á entender la elevacion de ambos pectorales. ¿Es loable la expresion? Aún dada la circunstancia de representar al Cristo, ¿es plausible la eleccion de tipo, que se ha hecho? ¿Convenia, sobre todo, hacer un busto de lo que no debe ser sino estátua, de lo que perderia en expresion, como todos los héroes y los dioses que se nos representan de este modo, y más estando desnudo? A ambas preguntas puede responderse negativamente. El vulgo cree que la Vírgen es negra; y quizás seria, por ser hebrea, más morena que Rafael y Tiziano nos la pintan: pero esto no ha sido óbice para que cada artista le dé la fisonomía, la edad, el traje, la actitud que realice más su ideal ó entone mejor su cuadro. Los bustos se toleran en los hombres célebres, porque, suponiéndolos el alma nuestra imperfectos físicamente, sólo se va á buscar la manifestacion de la calidad perfecta ó excelente de su alma; y porque además se supone cubierto por el traje todo el cuerpo, menos las manos, de escasa expresion, y el rostro: cosas que en Jesus jamás, y menos en el caso de su presentacion al populacho, concurren.

No terminaré esta carta sin indicarte varios defectos que, en la Exposicion, se patentizan, relativos á la educacion de nuestros escultores. Es el primero el desprecio en que se hallan, casi desde que comienzan, del antiguo. Enamorados nosotros de nuestra arquitectura de la edad media y de nuestras leyendas na-

cionales, hacemos de todo arqueología: y hasta personas muy estimables (menos en cuestiones de arte, en que se creen, sin embargo, competentes) no se cansan de alabar cuanto se ha hecho en la edad media, ó en los albores del renacimiento, cuando más, y á deplorar cuanto encerraban en su seno los conventos; sin que al par se acuerde nadie de decirles lo mucho que tienen de extremadamente más perfecto y digno de loa é imitacion las obras de los antiguos, mas que no sean españoles, pues que, si fuésemos rusos, no habiamos de empeñarnos en encontrar sólo bellas las imágenes en huecos de recortes de oro; y no nos atrevemos tampoco, por tal razon, á pregonar como tipo las Vírgenes *de aceitera*. Es otra la ninguna instruccion que ya persona alguna, y menos los artistas, tienen de los clásicos antiguos, y la somerísima idea de la mitología apellidada *pagana;* sin lo cual no pueden comprenderse los símbolos de aquellos dioses y las alegorías de sus religiones, lo cual, quitado, ni hay escultura artística, ni hay belleza.

Tambien estudian poco tiempo los modelos del antiguo, antes de lanzarse á esculpir sobre sus propias ideas: y mucho menos estudian con modelos vivos. Finalmente, pierden quizás demasiado tiempo en pretender dibujar, cuando el escultor necesita saber modelar en cera ó en barro, más ó menos perfectamente, las partes componentes de las figuras, antes de ponerse á dibujar estas mismas partes; pues en él debe ser únicamente el dibujo un auxilio para tomar apuntes y fijar recuerdos y calcular de improviso un efecto, que puede todavía resultarle despues equivocado. Si, como eran excelentes anatómicos, hubiesen sido más observadores del modelo vivo y algo menos profundos dibujantes, tal vez hubiesen exagerado menos y conseguido más en sus estátuas Miguel Angel y Leonardo de Vinci, cuyos cartones valen más que sus esculturas. No dibujaban con grande esmero, ni Cánova, ni Thorvaldsen.

Hechas estas observaciones, te diré en resúmen, mi querido amigo, que, si bien no juzgo plausible en general la Exposicion de escultura, y si bien la considero inferior á la de pintura, no creo, sin embargo, que descienda á algunos dislates deshonrosos que hay en esta; y que aun cuando no tiene obras semejantes á las de Gisbert, Palmaroli, Vera y Cano, cuenta con el grupo del *Dos de Mayo* y las estátuas de la *Victoria naval* y del *Himeneo*, y no desciende de manera alguna á la *Coronacion de San Fernando niño*, que está tabique por medio.

Tuyo afectísimo siempre,

BENITO VICENS Y GIL DE TEJADA.

# LA ARQUITECTURA

## EN LA EXPOSICION DE 1866.

Veinte proyectos componen la seccion de Arquitectura en la presente Exposicion de Bellas Artes, y al ver el escasísimo número de personas que al visitarla ante ellos se detiene, lamentamos la suerte de sus autores, que parte por culpa propia, y parte por causas independientes de su voluntad, no han podido con su trabajo vencer la glacial indiferencia con que el público mira generalmente esta clase de obras, indiferencia por otra parte muy natural, pues al cobijarse bajo un mismo techo las Bellas Artes para mostrar al público el fruto de su trabajo en un tiempo dado, la arquitectura entra siempre en el palenque con marcada desventaja, sin que todos los esfuerzos del arquitecto puedan nunca conseguir que al fin el público fije la atencion sobre sus planos, que no son más que la expresion del pensamiento del artista que ha de servirle de pauta para construir despues su obra, mientras el pintor y el escultor presentan las suyas completamente terminadas y con todas las condiciones necesarias á su mayor lucimiento; no es esto sólo desgraciadamente, aún hay más, y es que no hace falta entender de pintura para gozar con la vista de un cuadro ó de una estátua; pero hace falta conocer algo el arte monumental para adivinar por el proyecto el efecto que podrá hacer el edificio despues de construido, objeto final del arte arquitectónico, y esta causa basta por sí sola para producir el vacío que se nota en el primer salon del nuevo edificio; en efecto, al público se le presenta allí el proyecto de un monumento expresado por tres ó más proyecciones, método absolutamente preciso para su construccion, pero que tiene para los profanos el gravísimo inconveniente de enseñarles el monumento como nunca le han de ver despues de construido; de aquí resulta inevitablemente el desden que se experimenta por aquello que no se entiende, y siempre el público antes de confesar su ignorancia, descarga injustamente sobre el autor su mal humor, achacándole faltas que á veces no son sino del que mira el proyecto.

Pero desgraciadamente no es esto sólo, hay razones más poderosas que convencen de la esterilidad del arte arquitectónico contemporáneo; el arte monumental ha sido desde su principio el idioma con que la humanidad ha ido escribiendo la historia de sus grandes ideas; allí donde una nueva ha germinado, y el público la ha sentido dándola calor y vida, allí ha surgido un nuevo estilo arquitectónico, fiel y genuina expresion de aquella idea; pero el presente siglo, razonando friamente sobre todas las cosas, ha llevado á las masas la duda sin comunicarlas sus conocimientos; armado de la ciencia y la experiencia de los que le han precedido en el terreno del arte, recuerda, compara, juzga, imita á veces, pero nunca crea; le falta la idea preconcebida, y en vano se agita por buscar la forma, y lucha por encontrar un nuevo estilo, sin ver que es imposible que tenga estilo, forma y dimensiones lo que no expresa algo á los ojos del entendimiento. La arquitectura marcha pues en decadencia, no sólo en España, sino en todo el mundo; en vano es pedirla templos, cuando falta la fe á los que han de orar en ellos; pedirla castillos, cuando la fortificacion ha reducido á ciencia la antigua arquitectura militar, despojándola por completo de todo elemento artístico; pedirla edificios públicos, cuando el presupuesto limita los recursos que en ellos se han de emplear; pedirle casas solariegas, cuando los ricos y los nobles dejan arruinar sus alcázares góticos y platerescos, viviendo en la córte en una jaula de madera y cascote, que cubre su desnudez con adornos de yeso y carton piedra. El siglo camina tras del lujo y del bienestar material; esta es su idea dominante, y de ella no puede resultar nada grande bajo el punto de vista artístico: hé aquí por qué la arquitectura, ahogada por el espíritu mercantil y el materialismo, no puede competir con sus hermanas, y hé aquí por qué los únicos edificios que serán la manifestacion arquitectónica del siglo XIX, serán las fábricas, las estaciones y los mercados.

Con mejores deseos que fortuna, los autores de los proyectos señalados en los números 488, 489, 502 y 503, han acometido la atrevida empresa de proyectar otros tantos templos católicos, y todos son una prueba de lo que acabamos de enunciar. Faltos de idea religiosa contemporánea, no encontrando en sí ni en la sociedad que les rodea la inspiracion necesaria para construir la casa de Jesucristo, se remontan á buscarla á los siglos que pasaron: el arte bizantino, el románico y el ogival han sido puestos á contribucion por los nuevos arquitectos, pero al traducir el original es preciso convenir que no han estado muy felices; si bien la consideracion de ser sus autores, en su mayor parte alumnos de la Es-

cuela superior de Arquitectura, nos mueve á considerar sus trabajos como ensayos destinados solamente á soltar su mano y ejercitar su inteligencia, y en este concepto nos atrevemos á darles un consejo para el porvenir: si por una rara casualidad en su vida artística se les presenta la ocasion de construir una iglesia, vean, entre los diferentes estilos cristianos, aquel que por aficion ú otras causas esté más en armonía con sus gustos, y de aquel tomen la planta, busquen los detalles, y copiando todo de modelos vivos, hagan su proyecto, que aún si lo hacen bien, les quedará la gloria, que no es pequeña, de haber sabido escoger.

Sentimos no poder decir lo mismo del Sr. Garriga, autor del proyecto de la nueva iglesia de *San Ginés de Vilasar* (núm. 489), pero este templo tiene para nosotros un defecto de primer órden, y es la absoluta falta de unidad en el estilo, sin la cual es de todo punto imposible producir una obra bella; al exterior, el campanil no liga con la fachada de la iglesia, y en el interior desarmoniza aún más el púlpito y la mesa de altar con los arcos de medio punto que sostienen la nave del templo; en estos defectos es muy fácil caer al inventar, y no hay más remedio para evitarlos que el que indicamos en el párrafo precedente, siempre en la hipótesis de que el artista tenga el sentimiento profundo de su obra, pues sino el conjunto de ella será frio por más que los detalles sean de primer órden.

Aún más difícil que proyectar de nueva planta es concluir un edificio empezado de otro siglo, y la dificultad acrece á medida que aumenta el mérito de la construccion primitiva, con la cual debe identificarse el restaurador hasta el punto de que se confundan lo antiguo y lo nuevo, en cuanto sea posible. Los estudios para la conclusion de la *Catedral de Barcelona* (núm. 499), hechos por D. José Mestres, demuestran en sus numerosas hojas que el autor ha trabajado asíduamente, pero no ha podido borrar su personalidad, que aparece á menudo en su obra, con perjuicio notable de esta, sobre todo en todos aquellos puntos en que faltándole original de donde copiar, se ha entregado á su inspiracion más que al estudio del monumento que se proponia restaurar; tal es la cruz con que corona el cuerpo central de la fachada, cuyas dimensiones aparecen ya raquíticas en el proyecto, y otros detalles análogos que podiamos citar, y no lo hacemos porque creemos no se escaparán á su autor, si por fortuna tiene la honra de construir su proyecto.

Menos acertado ha estado el Sr. D. Demetrio de los Rios en el proyecto de restauracion de las *Casas consistoriales de Sevilla* (núm. 501). Este edificio, mo-

delo en su género, y el más acabado del arte plateresco español, ha sufrido con dicho proyecto una transformacion que, aumentando considerablemente sus dimensiones, le ha hecho perder su primitivo carácter. Nos faltan los detalles en mayor escala para juzgar si el restaurador ha conservado en su proyecto «la exactitud de los contornos en las figuras, la gran inteligencia de la anatomía y la grandiosidad de sus formas» que hacia admirable el singular ornato de este edificio; pero nos sobran los tres áticos descarnados y frios con que proyecta coronar el centro y los extremos de la gran fachada, y que desarmonizan con su desnudez todo el conjunto, aún en la hipótesis de que en los detalles de la restauracion se conservara el estilo antiguo, que lo dudamos.

Tres proyectos conmemorativos hay en el salon, y por distintas razones los tres nos dejan bastante que desear; el señalado con el núm. 491, dedicado á conmemorar la paz de Vergara, se resiente de que el autor, que apenas habria nacido cuando aquel hecho tuvo lugar, no ha podido apreciarle por sí mismo, y faltándole el sentimiento del hecho, claro es que la obra ha resultado fria y sin carácter, pudiendo el monumento representar *La paz de Vergara* ú otra cualquiera paz de las muchas con que han terminado nuestras contínuas disensiones.

Con el núm. 495 está señalado un monumento á la *Union telegráfica de Europa y América*, firmado por los Sres. Loira y Sanchez (D. Calisto) y D. Ramiro Amador de los Rios. Dos cosas nos han sorprendido al leer el *Catálogo* antes de ver el monumento; es la primera, la dualidad de firmas, pues convenimos en que por más que sobre ello hemos pensado, no hemos podido comprender cómo se han aunado dos inteligencias para producir una obra de arte cuya primera condicion, como todas las de su género, debe ser la unidad de sentimiento y de estilo; somos partidarios de la division del trabajo, pero nunca se nos habia ocurrido que podia aplicarse este principio en las artes liberales; la otra ha sido el asunto por dichos señores elegido para objeto de su trabajo. ¿Es la union telegráfica de los dos mundos asunto bastante grande para un monumento? Sin que desconozcamos las ventajas que tal hecho reportará á ambos continentes, no vacilamos en pronunciarnos por la negativa más absoluta, pues siendo este hecho uno de aquellos que no influyen directamente en la generalidad del público, este permanece frio é indiferente delante del símbolo levantado para perpetuarle en su memoria. Sin objeto digno, y concebido por dos personas, es claro que el monumento que nos ocupa no puede ser bueno, y si descendemos de su conjunto á sus detalles, verémos que la

columnata inferior que rodea por tres partes la base de la columna está allí, sin objeto alguno aparente ni real; que los adornos de la columna formando una série de lineas horizontales á distintas alturas, destruyen y rompen la homogeneidad de la dimension vertical que domina en el monumento, y permitiendo juzgar por ellas de su altura, le achican y empequeñecen; y por fin aquella profusion de estátuas representando no sabemos á qué personajes, se despega del monumento, que forma un todo heterogéneo y ridículo.

Nada tenemos que objetar al asunto elegido por el Sr. Marin Baldo para perpetuarle por una obra arquitectónica; *La gloria de Cristóbal Colon y de España por el descubrimiento del Nuevo Mundo* es un hecho que hace siglos debia estar consignado en un monumento, pero el proyecto del Sr. Marin Baldo (número 498), creemos que no responde á la idea que le ha hecho concebir. El autor, deseando que su obra represente ó diga muchas cosas, ha logrado que hablando todas sus partes á un tiempo no se les entienda lo que dicen, confundiéndose sus sonidos y haciendo preciso un libro que sirva de guia para explicar lo que el monumento representa; hé aquí el primero y principal defecto de este: monumento simbólico y libro, se repelen, el uno ó el otro sobra; ó el monumento explica la cosa y el libro está demás, ó el libro nos la cuenta, y el monumento queda reducido á una lámina tirada aparte del texto, y para su ilustracion, no es pues un monumento, es un grabado. El Sr. Marin Baldo, encariñado con su héroe, á fuerza de quererle adornar y engrandecer, ha prodigado tanto y tanto los detalles de su obra, todos representando alguna cosa, que ha concluido por distraer la atencion de los que le miran con los accesorios, rebajando por consiguiente la importancia de la figura principal; el Sr. Marin Baldo se ha extraviado en su proyecto olvidando que no hay grandeza y sublimidad donde no hay sencillez, y que su obra tiene un lujo de detalles y figuras que la complica y hace aparecer pesada y muy distante de la belleza que debe tener un monumento de esta clase.

La locomotora que acorta las distancias y el canal de Isabel II que nos surte del agua que para nuestros usos necesitamos, son dos cosas buenas, pero que nada tienen que ver con el descubrimiento de América, y en cuanto á marcar con ellas la época de la construccion del monumento son una redundancia, pues el estilo de él no dejará duda á las generaciones que han de venir de la época en que fué concebido; además, un tarjeton con un nombre y una fecha, dan á conocer mejor el año en que se construyó el monumento, y el Monarca

que reinaba en España, cuando se puso la primera piedra. Aparte de esto y de algunas dificultades de ejecucion que en el modelo encontramos, no podemos menos de reconocer que en el modelo hay detalles muy bonitos; que el órden del museo americano es verdaderamente monumental; que el grupo superior y algunos bronces están muy bien acabados; pero estos detalles no bastan á compensarnos la poca grandeza que del conjunto resulta, á pesar de sus excesivas dimensiones, que harian en el natural, imposible el encontrar punto de vista de donde se abarcara con facilidad el efecto de la obra.

Un proyecto de *Bolsa y Tribunal de Comercio* (núm. 487); otro edificio destinado á *Parada de caballos padres* (núm. 490); dos de *Teatro* (núms. 492 y 506), *Un mercado* (núm. 493), *Un lavadero* (núm. 494), Un edificio destinado á *Oficinas del gobierno de provincia* (núm. 497), una *Casa de baños* (núm. 504), y *Un hospicio* (núm. 505), son los edificios que necesarios y adaptados á nuestras costumbres se han presentado en la actual Exposicion; en la imposibilidad de analizarlos detenidamente, sólo dirémos que en general nos han parecido adecuados á su objeto, si bien á todos les falta el carácter determinativo que marque con evidencia, el objeto para que han sido proyectados; esta exigencia, hija de la complicada civilizacion actual, es una de las mayores dificultades con que tienen que luchar los arquitectos contemporáneos, y á vencerlas deben dirigir todos sus esfuerzos, no sólo conociendo perfectamente la historia de su arte, sino procurando en los edificios más humildes que tengan que edificar, no separar nunca al artista del constructor, pues sólo la union íntima de los dos forma el perfecto arquitecto; construir con arreglo á los mejores principios de la ciencia, acusar francamente el método y las dificultades vencidas en la construccion, sacando de esto motivos para decorar, y el resultado será la expresion fiel del estado de perfeccion á que ha llegado el arte en el presente siglo; no olvidando al mismo tiempo el dibujo, harto descuidado en esta Exposicion, y que siendo la fiel traduccion del pensamiento del arquitecto, es el principio generador de su arte, siendo tan esencial á ella, que en vano luchará por adelantarla un arquitecto que no domine por completo el dibujo, y que haya formado su gusto á fuerza de copiar el antiguo, deleitándose en la contemplacion de sus bellezas, y procurando imitarle. Con estos elementos, producirán al menos edificios apropiados al uso á que se destinan y de aspecto agradable, que es todo lo que desgraciadamente se puede pedir á la arquitectura del siglo XIX.

E. DE MARIÁTEGUI.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAAMIL.

2



D. ALVARO DE LUNA

DEL RETRATO DE SU CAPILLA.

# RETABLO Y SEPULCROS

DE LA

# CAPILLA DE D. ALVARO DE LUNA

EN LA

# CATEDRAL DE TOLEDO.

---

En algunos libros y periódicos de bellas artes — y por desgracia con escaso detenimiento — se ha estudiado la capilla que en la Catedral de Toledo mandó construir, para labrar su sepultura y la de sus mayores y descendientes, el poderoso magnate decapitado en la plaza de Valladolid en el año de 1453. Muchas reproducciones andan por ahí de los sepulcros y estátuas yacentes del de Luna y su mujer D.ª Juana Pimentel, pero solamente el pintor de *perspectivas* D. Pablo Gonzalvo, ha sabido trasladar al lienzo todo el carácter poético de la capilla y los sepulcros. Ni en este precioso cuadro, ni en los escritos que de la misma capilla se ocupan, aparece el retablo. De este y de aquellos sepulcros vamos á tratar exclusivamente bajo el punto de vista artístico, así como tambien de sus autores y de la importancia que para la historia del arte ofrecen ambas obras.

*Retablo de la capilla.* Frente á la puerta central que comunica con la nave más baja del ábside de la catedral, se levanta, cobijado por un dosel sobre la mesa-altar, el gran retablo de la capilla. Medirá de alto próximamente seis varas y cerca de cinco de ancho. Los tres cuerpos que

capilla de D. Alvaro, ni sabemos tampoco quiénes fuéron Zamora, Gumiel y Segovia.

Dejando á un lado esta clase de investigaciones y estudiando el retablo por su carácter artístico, hallamos clara y palpablemente que en las catorce tablas han trabajado dos manos distintas. Las nueve tablas de los dos cuerpos altos, pintadas al óleo, de figuras casi del tamaño natural, pertenecen por completo á la escuela italiana y demuestran que su autor debió estudiar en Florencia, con los maestros que allí cultivaban la pintura á mediados del último tercio del siglo xv. Los rostros de los santos y santas, el plegado de los paños, la proporcion de las figuras y hasta el color y general correccion del dibujo, dan pruebas inequívocas de la habilidad del pintor y de que aprovechó bien el tiempo que dedicó en Italia al estudio de su arte. Y son tan italianas estas tablas, que no es fácil suponer si su autor fué un italiano que vino á pintar á España, ó un español que estudió en aquella península su profesion.

Las cinco tablas del cuerpo bajo del retablo son muy distintas á las anteriores y muy inferiores en bondad artística. La tabla que señalamos con el número 13, que representa á Nuestro Señor Jesucristo difunto al pié de la Cruz, rodeado de su Divina Madre, las Marías, San Juan y los Santos Varones, es española y participa mucho de los estilos aleman y flamenco de fines del siglo xv. Ni en color ni en dibujo manifiesta grandes dotes su autor y los mismos defectos que con abundancia presenta, son prueba de su autenticidad española.. Sólo conserva el buen aspecto de la composicion y colocacion de las figuras, única cosa que, como copia, guarda de la buena fuente que influyó en el estilo del pintor. Este mismo asunto igualmente representado, con las mismas figuras, la misma composicion, los mismos rostros, las mismas fisonomías, los mismos colores y hasta las mismas dimensiones, se ha repetido mucho en Castilla á fines del siglo xv y principios del xvi. Hemos visto algunas de estas tablas en poder de particulares y el Museo Nacional de pinturas guarda una idéntica.

La misma mano que pintó esta tabla, copiándola de otra parte, se




SEPULCROS

DE D. ALVARO DE LUNA Y SU MUJER.

muestra original en las otras cuatro que la acompañan, y sigue en ellas obedeciendo á la misma influencia, si bien con cierta libertad y carácter propio que indican alguna observancia del natural y más redondez en las formas y partidos de pliegues. El retrató de D. Alvaro, número 12, que reproducimos grabado al agua fuerte, así como el de D. Juana Pimentel, número 14, dan, con su carácter y factura, testimonio de la certeza de nuestro juicio, al creerlas de mano española que estudió en las obras alemanas y flamencas de la época.

Volviendo á las investigaciones que hemos hecho arriba acerca de quiénes pudieron ser los pintores del retablo, se desprende del juicio que de sus tablas acabamos de formular, que en ellas intervinieron dos manos muy distintas; y si recordamos que en el compartimiento número 8 hay una escultura y que el retablo tiene doseletes sobre cada recuadro y que por lo tanto trabajó en él un escultor, tendrémos que es muy cierto que fuéron tres los artistas que lo labraron. Pero ¿son estos tres los *escultores* Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro de Gumiel?

*Los sepulcros.* El grabado que acompaña á este número es una copia de ambos sepulcros, hecha desde el lado de la Epístola del altar de la capilla. Ocupa este lado el del Condestable, y el otro el de D.ª Juana, su mujer. Estos son los sepulcros que sustituyeron á aquellos suntuosos y magníficos, fundidos en bronce, de los que se cuenta que la figura que representaba á D. Alvaro se levantaba y caia de hinojos, movida por un bien combinado mecansimo, en los momentos más solemnes de la misa. Segun unos historiadores, fundándose en datos muy respetables, fué destruida aquella rara máquina por los parciales de los Infantes de Aragon en una asonada que en Toledo hubo contra D. Alvaro; y segun otros, parece ser que contribuyó no poco á que desapareciera el sepulcro y estátua, la irreverencia que por la curiosidad de los fieles se originaba al contemplar más principalmente los movimientos del autómata, que el Santo Sacrificio de la Misa.

Por la nota de Loperraez, se sabe que esculpió los actuales sepulcros

Pablo Ortiz en 1489 por la suma de mil maravedíses, precio que más bien parece el de la traza que el del trabajo de toda la obra, aunque los maravedíses fuesen de plata. La belleza de estas obras de escultura no llega ni con mucho á la de los magníficos sepulcros de D. Juan II y su mujer, y del Infante D. Alonso, que en la iglesia de la cartuja de Miraflores hacia por aquel mismo tiempo (1486) el gran escultor Gil de Siloe, pero se parece y guarda semejanza con el estilo de las figuras que hizo Diego de la Cruz, ayudando al mismo Siloe en el retablo de aquella iglesia. La proporcion de las figuras, la rigidez en las actitudes, las boquillas de los pliegues de los paños y la fuerza de expresion de los rostros son caractéres que marcan muy detalladamente el estilo gótico en su última época; y bien examinados parece que las estátuas yacentes, así como las de los cuatro Caballeros de Santiago y cuatro frailes franciscos que pretenden sostener los túmulos de mármol del Condestable y D.ª Juana, son de mano más hábil y diestra que la que modeló y esculpió las figuras de los recuadros de los lados de ambos sepulcros. Estudiados con mayor detencion estos detalles, hallamos que no fuéron completamente terminadas las figuritas que en ellos hay, y que tampoco se grabó inscripcion alguna en las cintas que enroscadas y tendidas con gracia las rodean.

El sepulcro de D. Alvaro ofrece en los extremos de los lados mayores del túmulo, representadas por matronas sentadas con atributos especiales, las virtudes, Templanza, Justicia, Fortaleza y Prudencia; y en los mismos lados un grupo de dos ángeles sosteniendo un escudo en que campea la cruz de Santiago. En los otros dos frentes se ven otros dos grupos de ángeles que igualmente presentan el escudo de las armas de los Lunas. A los piés del maestre de Santiago una figura pequeña y muy graciosamente movida y esculpida llora sobre el casco del muerto caballero. Cuatro leones sostienen el sepulcro, y alrededor de la moldura que sirve de cornisa corre la inscripcion grabada en caractéres góticos alemanes que copiamos religiosamente :

AQUY YASE EL YLUSTRE SEÑOR DON ALVARO DE LUNA MAESTRE DE STYAGO CONDESTABLE QUE FUÉ DE CASTYLLA EL QUAL DESPUES DE AVER TENYDO LA GOVERNACYON DESTOS REGNOS POR MUCHOS AÑOS FENESCIÓ SUS DIAS EN EL MES DE JULLYO ANNO DEL SEÑOR DE MILL CCCC LJJJ.

El sepulcro de D.ª Juana, no presenta más variantes que las siguientes: que son cuatro frailes franciscos las figuras que parece quieren sostenerlo; que en lugar de las cuatro virtudes hay ocho Santos; de ellos, cuatro son San Pedro, San Juan, Santiago y San Andrés, los cuales se distinguen por los atributos que les son propios, y los otros cuatro, iguales en traje, quizá quieran representar tambien otros apóstoles, pero no es fácil colegirlo porque no tienen signos que lo indiquen y porque unas cintas que sostienen con las manos, colocadas expresamente para grabar en ellas algunas inscripciones, no las tienen. Sostienen los ángeles el escudo de los Pimenteles, que son cinco conchas y cinco barras, con orla de castillos y leones. A los piés de D.ª Juana y corriendo parejas con el paje de D. Alvaro, hay una dama rezando con un libro de horas en una mano y un rosario en la otra.

La inscripcion de este sepulcro dice así:

AQUY YASE LA MUY MAGNÍFICA SEÑORA CONDESA DOÑA JUANA PIMENTEL MUGER QUE FUÉ DEL MAESTRE DON ALVARO DE LUNA LAQUAL PASO DESTA PRESENTE VIDA EN SEYS DYAS DEL MES DE NOVIEMBRE AÑO DEL SEÑOR DE MILL CCCC LXXXVJJJ.

Uno y otro sepulcro son de hermoso mármol, que con el tiempo, la humedad de la capilla y el mucho roce que han sufrido al tocarlos los curiosos, merced á la posibilidad de acercarse á ellos porque no hay verja que los resguarde, han adquirido un tono amarillento sumamente trasparente y grato. Es muy lamentable que ricos monumentos esculturales se hallen aislados sin reja que los guarde de la estupidez de los necios que aspiran á la inmortalidad de su nombre grabándole, ó mejor dicho

arañándole con hierros cortantes sobre cualquier parte del sepulcro, ya sea sobre una moldura del adorno, ya sobre el rostro de cualquier figura; así como tambien que los preserve de la vandálica saña de los bárbaros que hallan un placer en el vicio irracional de destrozar detalles, y mutilar rostros. Tarde es ya para precaver los males del necio y del bárbaro malvado, porque los dos sepulcros están destrozadísimos.

Nótase, á pesar de la mutilacion grande que han padecido los rostros de las estátuas yacientes de los ilustres muertos, mucha semejanza con los de las figuras pintadas en las tablas del retablo, cosa natural que se desprende tanto de que ambas obras se ejecutaban á un mismo tiempo, y de comun acuerdo entre sus autores, como tambien de que copiarian todos de un mismo original. Se resiste á la sana razon, conociendo el impulso que la pintura recibió en Castilla en tiempo de D. Alvaro de Luna, cuando se mandaron venir pintores de Italia y se encargaron tablas á los afamados flamencos que entonces florecian, y cuando la costumbre de retratarse existia ya hasta el punto de ser práctica admitida que el caballero que retaba á otro y no habia conseguido hallar en el campo á su enemigo, llevara al pecho el retrato del cobarde, que parece imposible, repetimos, que los rostros de las estátuas y de las tablas no sean copias de retratos auténticos.

Atesoran pues estas dos obras de pintura y escultura belleza grande de ejecucion y no poca importancia para la iconografía é indumentaria y conocimiento del estado del arte en Castilla á fines del siglo XV.

G. Cruzada Villaamil.

# CATÁLOGO

DEL

# MUSEO DE VALENCIA.

---

A consecuencia de una órden oportuna del Ministerio de Fomento para que se formasen Catálogos de los cuadros existentes en los Museos provinciales, no há muchos años vió la luz pública el del Museo Valenciano, que como todos aquellos que se han formado con los objetos artísticos recogidos de los monasterios, ofrecia no poco interés para la historia de la pintura en nuestro país. De esperar era que el celo de las comisiones, la inteligencia de las personas á quienes debieran haberse encomendado estos trabajos, que requieren bastante conocimiento y práctica, y el esmero y atencion que se emplearan, dieran los más satisfactorios resultados, y que en breve tuviésemos minuciosa noticia de todas las obras de arte que nuestros Museos encierran, con descripciones exactas, con noticias de artistas poco conocidos y especiales de cada localidad, con indicaciones de la procedencia de las obras cuando fuese dable, con cuantos datos, en fin, son necesarios en esta clase de libros, y hoy deben exigirse segun el estado de tales estudios. Justo es confesar que algunas comisiones se han esforzado por cumplir su encargo de la manera más cabal que les ha sido posible, y entre los Catálogos que han llegado á nuestras manos, algunos hay, como el de Salamanca, que si no llenan todas las condiciones apetecibles, demuestra en sus autores interés y celo, y el conocimiento de lo que en este género de trabajo debe procurarse. Mas al examinar el de Valencia, hemos recibido una impresion de disgusto tal, y al mismo tiempo una tan grande extrañeza y asombro, que si hubiesen de ser semejantes los de las demás provincias que aún no han cumplido con este mandato, nos atreveriamos á rogar al Sr. Ministro mandase suspender su publicacion para que no diésemos un tristísimo espectáculo á los ojos de todo el mundo.

Más que otra cosa, parece una lista desordenada, y á veces nos ocurre pen-

sar si por ahorrarse el trabajo de formar un Catálogo en regla, habrán adoptado el expedito medio de dar á la estampa cualquier inventario que de los cuadros existiera de antiguo, sin considerar que si puede servir malamente para hacer entrega á un conserje, no es ni puede ser digno de ver la luz pública documento que da tan pobre idea de nuestra cultura.

Innumerables son los cuadros en que no se fija autor ni escuela, y todos ellos están indicados de la manera más vaga é indeterminada, sin expresar la longitud ni latitud, ni la forma precisa de la composicion, sino simplemente *una cabeza, una Vírgen, un asunto mitológico, un Apóstol,* con tal aficion á los *unos* y *unas,* que se dice con frecuencia: *un* retrato de un venerable, *una* cabeza de la Vírgen, como si hubiera tenido muchas, *un* país con *unas* figuras, etc.

Tampoco hay índice de artistas ni noticias biográficas de ningun género, y acaso debemos congratularnos, porque los nombres, que es lo único que aparece, se encuentran á veces tan desfigurados, que es difícil reconocerlos. Werman por Wouwermans, Houfnaga, Eiswander, Parmesarino, Dolchi Vandich. De artistas españoles hay algunos desconocidos, sin que se encuentre la menor indicacion de su época ni de su escuela, y asimismo muchos personajes que sólo figuran con su nombre ó apellido, y serian muy conocidos de sus respectivas familias, pero que al público convendria saber cuándo vivieron y qué fuéron.

Por último, si á pesar de estos lunares, que no son pocos ni de escasa monta, estuviese el Catálogo escrito en castellano, podria perdonarse un poco lo ligero é insuficiente, en gracia de lo elegante de la diccion. Ni aún ese consuelo queda. Para que pueda formarse juicio exacto del sistema adoptado, copiarémos algunos de sus números.

79. *La degollacion de San Juan Bautista. Lienzo. Principios de D. José Camaron.*

Si el Sr. Camaron principia por degollar á San Juan Bautista ¿qué hará á los postres? Siempre se han llamado *principios* á los primeros y más elementales estudios de dibujo, pero la degollacion de San Juan Bautista pintada en lienzo ya es una composicion buena ó mala.

112. *Esaú cambiando su primogenitura. Lienzo. José Calvo.*

132. *Capítulo para la declaracion de Fernando de Antequera. Lienzo. Joaquin Campos.*

¿Fué para tomarle declaracion por algun delito, ó lo iban á declarar mayor de edad, ó exento del servicio de las armas, ó diputado á Córtes, ó qué? Esto debe de ser el compromiso de Caspe.

176. *En presencia de Santo Domingo y los herejes se queman los escritos de sus errores, salvándose milagrosamente las Santas Escrituras. Tabla. Llorens.*

¡Pobre Santo Domingo! ¿Con que quemaron sus escritos revueltos con los de los herejes? Mal rato pasaria.

222. *Una cabeza de niño. Tabla. Copia de Correcho.*

Por poco es copia de Corcho.

208. *Concesion de indulgencias á los religiosos mercedarios.*

239. *Un retrato de una venerable mercedaria.*

854. *Retrato de un mercedario.*

873. *Otro retrato de un mercedario,* y otros varios *mercedarios.*

Se conoce que el autor lleva esto de los derivados á punta de lanza. Los de Valladolid deben ser *valladolideños.*

249. *Los dos Evangelistas. Tabla. P. Borras.*

Ahora salgo de un error en que he estado todos los dias de mi vida, creyendo que los Evangelistas eran cuatro. Si dijera *dos de los Evangelistas,* ya se entendia que eran dos de los cuatro, pero diciendo *los dos Evangelistas* es que no hay más. Bueno seria comunicárselo á Mr. Renan por lo que le pudiera convenir.

255. *Un Evangelista. Tabla. Autor desconocido.*

256. *Otro Evangelista. Tabla. Autor desconocido.*

Ya van pareciendo. ¡Gracias á Dios! Pero ¿qué tendrán estos Evangelistas para que se les pueda reconocer como tales, y qué les faltará para que no pueda decirse qué Evangelistas son?

En los números 265 y 266 se repite exactamente lo mismo; de manera que en estos cuatro cuadros se realiza el portento de una identidad absoluta. No hay entre ellos ni un ápice de diferencia.

195. *Un asunto histórico. Lienzo. Boceto. Escuela de Estéban March.*

Pues si es asunto histórico, por fuerza ha de saberse cuál es. Si no, ¿en qué se conoce que es histórico y no fantástico?

307. *Una piedad con la Dolorosa. Lienzo, Escuela italiana.*

Pues no sé lo que es una piedad con la Dolorosa.

297. *Una cabeza de San Pedro, de medio cuerpo. Lienzo. Copia de Guido Reni por Planes.*

Perplejo estoy á fe, meditando cómo podrá ser este cuadro, y no doy en ello. En primer lugar, no es la cabeza de San Pedro, sino *una* cabeza de San Pedro. En segundo es de medio cuerpo. Esto podrá significar, considerando la cabeza

como un todo, que no hay más que de narices arriba; tambien que San Pedro tenia una cabeza que le ocupaba la mitad del cuerpo, á menos que lo de medio cuerpo se refiera, no á la cabeza, sino á San Pedro, y en este caso, lo que quiere decir es que cuando San Pedro salia de paseo no más que con medio cuerpo llevaba una cabeza distinta de la que usaba ordinariamente, y aquella y no esta es la que se representa en el cuadro de Guido Reni por Planes. Buena ensalada está.

362. *Azotes á la columna. Lienzo. Escuela de Gaspar de la Huerta.*

590. *Azotes á la columna. Tabla. P. Borras.*

¡Duro con ella! A fe que no ha de decir: Aquí me duele.

379. *El Hermano Francisco, el Niño Jesus y la Vírgen. Lienzo. Escuela Valenciana.*

¿Quién será este Hermano Francisco tan famoso, que merece estar en preferente lugar, antes del Niño Jesus y la Vírgen?

390. *La circuncision del Señor. Piedra.*

¡Sóplate esa! ¿Con que Piedra? ¿Es de piedra, ó se llamaba el artista Piedra, ó qué piedra es esta?

464. *Retrato de un escultor francés. Lienzo.*

Este retrato debe estar esculpiendo y hablando.

475. *Retrato de Cárlos II, montado. Lienzo, escuela de Velazquez.*

¡Pobre Monarca! No sabemos si es jinete ó cabalgadura, ó si está montado al aire como las piedras preciosas, ó si es que le han puesto empuñadura como á hoja toledana. Sin duda habrán querido decir, Cárlos II á caballo, ó Cárlos II cabalgando; pero si lo quisieron decir, ¿por qué no lo dijeron?

484. *Un asunto de unos obispos. Tabla. Autor desconocido.*

Y el asunto tambien es desconocido, y los obispos desconocidos, y todo en este Catálogo es desconocido con total desconocimiento.

510. *Un asunto mitológico. Lienzo. Escuela italiana.*

Quedamos enterados.

521. *Un retrato de la familia de Vich. Lienzo. Escuela de Ribalta.*

527. *Retrato del Sr. Pascual. Lienzo. Zapata.*

¿Será de D. Agustin? Puede que sí, y puede que no.

531. *Santo Tomás de Aquino, convidado á la mesa de San Luis, Rey de Francia, se produce contra los Maniqueos. Lienzo. Evaristo Muñoz.*

Santo Tomás *produciéndose* debe hacer un efecto sorprendente.

545. *Una marina. Cobre. Juan Parcelles, pintor de marinas.*

Aquí tienen ustedes cómo de cuando en cuando se encuentran tambien noticias de los artistas, y con cuán poca razon se ha dicho al principio que faltaba esta circunstancia. No tiene réplica. Si el cuadro es una marina, y está pintado por Juan Parcelles, queda demostrado que Juan Parcelles pintaba marinas. Esto se parece á aquello otro de: Juan Thomson, sombrerero, fabrica sombreros.

562. *Jesucristo en la cruz á cuestas. Lienzo. Escuela Valenciana.*

¿Si estaba en la cruz, cómo iba con ella á cuestas, y si la llevaba á cuestas, cómo estaba *en* ella? No sé cómo salir de este enredo. Este debe de ser algun pasaje de la pasion hasta ahora desconocido, y que continúa en hebreo.

620. *Retrato de Valazquez* (sic). *Lienzo. Por el mismo.*

Pues no sé quién es el mismo, porque segun mi cuenta, ha habido tres Velazquez pintores.

631. *Dos fumando. Vitela. Doña Inés Gonzalez.*

Lo mismo pueden ser dos hombres que dos mujeres, dos chicos que dos grandes, dos caballeros que dos tunos de playa. Lo importante es que dos fuman.

720. *Una cabeza de un filósofo. Pastel.*

¡Qué expresion debe tener este pastel para que se conozca en la cabeza toda la profundidad del pensamiento filosófico!

746. *Cabeza de una Virgen. Óvalo.*

Este cuadro no tiene autor, ni época, ni pertenece á ninguna escuela, ni está pintado sobre lienzo, tabla, cobre ni cosa que lo valga; pero es óvalo. Los demás pueden ser círculos, cuadriláteros, pentágonos ó polígonos. Este tiene el especial mérito de ser óvalo.

787. *Boceto. Entrada de Wamba. Lienzo. D. Luis Telles.*

¿No está tambien la salida?

822. *Guzman. Lienzo. D. Vicente Perez.*

Acaso Guzman de Alfarache, y tambien puede ser Guzman el Bueno; sin embargo, podria sospecharse que es D. Gaspar de Guzman, y esto no obstante, quizá sea el actor cómico. ¿Si será? ¿Si no será?

1094. *Retrato de D. Alonso Sanchez Coello, pintor. Lienzo. Por él mismo.*

Este Catálogo tiene la gracia de meterse en dibujos cuando no es menester. Dice que el cuadro está pintado por él mismo, y sin embargo tiene muy buen cuidado de advertirnos que fué pintor.

Para señalar todas las cosas dignas de notarse que contiene, seria necesario copiar todo el Catálogo, que para terminar dignamente dice en el último párrafo :

*En este* (en el salon de los cuadros anteriores al siglo XV) *existen* 190 *pinturas del siglo* XII (!!!!!) *al* XV, *de las escuelas Española, Italiana, Flamenca, y Alemana, las cuales proceden de varios retablos.*

Sin duda deben de ser cosa notable las tablas del siglo XII que haya en este Museo, y confieso como hombre honrado que jamás he visto ninguna de tan remota fecha, pero aunque no haya ninguna, como es probable, anterior al XV ó cuando más al XIV, ofrecen grandísimo interés, y al llegar á este punto tan importante para la historia del arte, el Catálogo se limita á decirnos que hay ciento noventa pinturas. Pues con haber dicho al principio : hay en este Museo mil trescientos y pico de cuadros grandes y chicos, hubieran ahorrado mucho tiempo, y quedábamos lo mismo, poco más ó menos.

El Sr. Madrazo, el Sr. Cruzada Villaamil y cuantos tengan que catalogar Museos, pudieran adoptar este expedito sistema. Con cuatro plumadas se sale del paso, comenzando por punta, y diciendo lo siguiente :

Núm. 1. Uno sentado. Lienzo. Velazquez.
2. Un hombre y una mujer. Lienzo. Van Dyck.
3. Una en cueros. Lienzo. Ticiano.
4. El Conde-Duque á galope. Lienzo.
5. Retrato de Perico, por él mismo.
6. Una Vírgen, un niño y demás. Tabla. Rafael, pintor italiano, que ya ha muerto.
7. Un asunto de unas culebras. Lienzo. Rubens.
8. Varios muertos y otros que se matan sin ropa. Lanfranco.
9. Un niño. Cuadrilongo.

Y con esto y añadir : hay además mil y tantos cuadros, sin contar algunas tablas muy viejas de diferentes asuntos, que seria prolijo enumerar, se termina el Catálogo en un decir Jesus, y no hay que perder el tiempo y la paciencia midiendo el alto y el ancho de cada lienzo, dando cuenta de las figuras que hay, y cómo están, investigando la fecha del nacimiento y muerte de cada artista, á qué escuela perteneció, quiénes fuéron sus maestros, y otras impertinencias, que, segun vamos averiguando, no sirven para cosa de provecho.

E. Lafuente y Alcántara.

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

Imoratus Vincentius Joannes macip (Joannes de Joannes nomi-
natus) dignissimus præceptor· meus, cum vix inter suos
discipulos essem numeratus· domini nostri Jesuchristi
in horto orantis imaginem depinxit (cujus imago
in hoc scripto videtur) expressitque veram effigiem
servi dei sui confesoris· r̄di· admodum patris Mar-
tini Alberro:· sed faciem dominum emendans (timebat
enim illum offendere si alienum a se noto similem effi-
ciebat) illum oravi ne manum amplius in imagi-
nem poneret· mihi pie concessit quin ejus causam
inquireret. Et cum carissimus meus magister jam fuerit e vivis dem-
ptus· hujus præcipuæ gratiæ in memoria his literis consigno:· Anno
m·d·lxxxj:

Frater Josephus borras:·

# NUEVAS NOTICIAS

SOBRE

# JUAN DE JUANES.

De los principales pintores españoles, Vicente Juan Macip, vulgarmente conocido por Juan de Juanes, es uno de quienes menos noticias nos han quedado relativamente á su vida. No sabiamos quiénes fuéron sus padres, ni podiamos dar con entera exactitud pormenores acerca de su nacimiento, sin embargo de que varios escritores le suponen natural de Fuente la Higuera.

Desde muy antiguo se han ocupado de nuestro pintor algunos escritores, y notando varias particularidades de su vida, están conformes en celebrar sus virtudes, su ingenio, su santidad y la excelencia de sus obras. El aleman Lorenzo Surio, Francisco Pacheco, Palomino, Ponz y Cean Bermudez, le tributan unánimes las más entusiastas alabanzas. Este último en su interesante *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, detalla más que otro alguno de sus predecesores, ciertos puntos relativos á tan celebrado artista, como se ve en el siguiente párrafo: « *Hasta que se halló*, dice, *su testamento, no hemos sabido su verdadero nombre, porque Palomino le llamó Juan. Se cree haya nacido en la villa de Fuente la Higuera; pero no se puede dudar de que fuese el año*

*de* 1523, *supuesto que la partida del depósito de su cadáver dice haber muerto el de* 79 *á los* 56 *de edad: este dato demuestra, que no pudo haber sido discípulo de Rafael de Urbino como aseguró el mismo escritor, pues falleció en* 1520. » Hemos tenido ocasion de consultar algunos importantes datos que acreditan hasta cierto punto el nombre que Cean da á nuestro pintor. Estos datos son unos dibujos firmados de su mano; una escritura otorgada en Bocairente, comprometiéndose á pintar el retablo principal de su iglesia; el testamento otorgado en 20 de Diciembre de 1579 ante el notario del mismo pueblo Cristóbal Llorens; el acta de la publicacion del testamento, el documento cuyo facsímile acompañamos, escrito en pergamino de igual tamaño y firmado como se ve por su mejor discípulo Fr. José Borrás, documento interesante que estuvo depositado en el archivo de la demolida Cartuja de Val-de-Cristo, no léjos de Segorbe, juntamente con el cuadro á que hace referencia y que uno y otro tuvimos ocasion de adquirir en el año de 1860 en el pueblo de Altura cercano de la antedicha ciudad. Y por último, la escritura original de redencion del censo que la villa de Bocairente tomó sobre sí para satisfacer á Gerónima Comes, esposa de Joanes, y á sus tres hijos, el precio en que fuéron tasados los cuadros del retablo del indicado pueblo.

En ninguno de los antecedentes reseñados, se expresa el pueblo natal del célebre pintor valenciano, y en cuanto al documento en que se funda Cean para asegurar que hubiese nacido en el año de 1523, no concebimos cómo pudo ser consultado tal documento, por cuanto en él, nada hay que haga relacion á la edad de Joanes.

Léjos de esto, somos de la opinion del Sr. Orellana, escritor valenciano, é incansable investigador de las cosas de su país, que supone naceria Joanes en 1505 ó 1507, ó lo que es igual 18 ó 20 años antes del de 1523 señalado por Cean. Fúndase tal creencia en que siendo obispo de Segorbe D. Fr. Gilaberto Martí, encargó á Joanes la pintura del retablo principal de la catedral de la indicada ciudad, y como dicho prelado hubiese fallecido el 12 de Enero de 1530, no parece verosímil que á la

corta edad de siete años hubiera podido ejecutar el artista una obra tan considerable.

Esta presuncion, comprobada con documentos originales, robustece la opinion de los que aseguraron, que, el fundador de la Escuela Valenciana, pudo haber sido discípulo de Rafael, segun parece desprenderse del exámen de sus obras, por la manera de componer y dibujar comparada con la del famoso y admirable pintor de Urbino.

Con respecto al verdadero apellido de Joanes quedan á nuestro parecer desvanecidas todas las dudas, examinando los dos últimos documentos referidos, pues en el segundo de estos, está por cuatro veces nombrado su hijo Vicente Juan Macip, de cuya circunstancia deduce lógicamente el P. M. Fr. Agustin de Argués Jover, Provincial de los mercenarios calzados de Valencia, ser este el verdadero apellido de nuestro pintor, apellido á que renunció Joanes, por parecerle que olia á empleo bajo, segun la frase del mismo escritor. Este buen padre es el que acertó á esclarecer un punto tanto tiempo ignorado.

El documento que hoy ofrecemos en facsímil, reconocido como original y auténtico, prueba una vez más y de la manera más concluyente, que el verdadero nombre del renombrado pintor valenciano, fué Vicente Juan Macip conocido vulgarmente por Juan de Juanes.

Vicente Poleró y Toledo.

---

# DIBUJO AL CARBON.

(APLICADO AL PAISAJE.)

Atendiendo á la mucha soltura con que se puede manejar el carbon, á la variedad, ligereza, trasparencia de sus tintas y á la facilidad misma con que se borra, prestándose á trabajos infinitos y variados, sin alterar ni ensuciar el papel, se hubiera usado desde lo antiguo, con preferencia á las diferentes clases de lápices conocidos, si no se hubiese tropezado con la dificultad de fijarlo.

Al marqués de Varennes atribúyese el descubrimiento de un fijativo sencillo de hacer, y fácil de emplear.

Resuelta ya la dificultad, puede asegurarse que este modo de dibujar, aventaja á todos los conocidos hasta hoy y especialmente para el dibujo de paisaje.

Ningun artista ignora el uso del carbon, pero sin embargo, no creemos ocioso entrar en algunos pormenores de práctica, que si no tienen el mérito de la novedad, porque casi todo se ha dicho ya sobre la materia, reunidos y expuestos con sencillez, desvanecerán dudas y ahorrarán tiempo.

Abrigamos la esperanza de que conocidas ciertas supuestas dificultades, alentarémos á algunos de nuestros artistas y aficionados á hacer sérios estudios en este modo de expresar el pensamiento que, por la rapidez de la ejecucion, permite fijar las impresiones más fugaces.

## PAPEL.

Como parte material, es indispensable para el buen éxito de un dibujo, papel y carbon á propósito.

El mejor papel es el que, teniendo un poco de grano, muy poca cola y bastante cuerpo para no reblandecerse con facilidad, deje pasar mejor el fijativo.

Se conoce el grado de permeabilidad de un papel, humedeciendo ligeramente con los labios una de las extremidades de la hoja; el que absorba más antes la humedad, será preferible.

El papel *Ingres* por su graneado, se presta mucho al dibujo de carbon, pero la cantidad de cola que contiene, suele dificultar la operacion del fijado.

Los papeles contínuos reunen todas las cualidades que se requieren para este modo de dibujar.

## CARBON.

—

Mejor que las ramas de tilo que suelen recomendar algunos, son las del sauce; estas merecen la preferencia siempre que se hayan tostado en su punto.

Con este carbon se consiguen los efectos más intensos y tambien se borra con más facilidad.

Cuando las ramas estén bien tostadas, deben producir un hermoso color negro.

Hay que buscarlas limpias de nudillos y vetas pardas ó rojas porque arañan el papel y dan al dibujo un tono desigual.

Algunos emplean el carbon poco tostado, pero deja un tono rojizo que suele dar coloracion y calor al dibujo, y pasado algun tiempo, se vuelve completamente negro.

El buen carbon se encuentra con dificultad en el comercio; es preferible hacerlo uno mismo.

La operacion es sencillísima; se introducen unas ramitas de sauce en una vasija de boca estrecha, que se tapa herméticamente por medio de un corcho cubierto con barro de alfaharero, se mete en un horno y se tuestan las ramas al punto que se quiera.

Véndese tambien una especie de carbon artificial en barritas parecidas al lápiz Conté, vulgarmente llamado *compuesto*, pero su dureza y el tono pardo que suelen dar, no lo recomiendan.

## FIJATIVOS.

—

La principal condicion del papel, como ya hemos indicado, debe ser la permeabilidad, á fin de que el fijativo penetre con facilidad sin alterar el dibujo ni variar sensiblemente su color.

Hé aquí el que recomienda el marqués de Varennes:

10 gramos de goma laca comun.
100 id. alcohol, puestos en infusion.

Cuando la laca está disuelta, se descolora el licor por medio del carbon animal.

Para descolorar, se pulveriza el carbon, se mezcla con el líquido y por medio del papel destinado á este uso, se filtra; habiendo colocado de antemano un poco de algodon en rama en el fondo del filtro.

Puede emplearse la tintura que se vende ya preparada en $^1/_6$ añadiéndole dos partes de espíritu de vino rectificado.

Suele emplearse tambien como fijativo cuando no hay otro más á mano, la siguiente mezcla que rara vez falta en el estudio de un pintor.

2 partes de copal
100 id. de aguarrás, cuanto más clara mejor.

Esta composicion tiene el inconveniente de amarillear el papel y darle una consistencia poco agradable.

D. Enrique Mélida, aficionado distinguido, nos recomienda el fijativo siguiente:

1 onza sandaraca.
1 cuartillo alcohol: y se filtra al carbon.

Finalmente Mr. A. Charnay recomienda como mejor el fijativo siguiente:

Se pulverizan 50 gramos de goma laca blanca ó comun si no hubiera otra, y se echa en una botella con 200 gramos de espíritu de vino, se agita de cuando en cuando para impedir que la goma se deposite en el fondo, y puede emplearse á las cinco ó seis horas, cuidando de filtrarlo antes como ya lo hemos indicado.

Tapando herméticamente la botella, este fijativo conserva mucho tiempo su fuerza.

Adviértase que la goma laca blanca da al papel una ligerísima tinta caliente, y que la goma laca comun le comunica un tono amarillento rojizo.

Este fijativo y todos en general cambian más ó menos el tono del papel, y naturalmente lo oscurece si es de color.

## MODO DE FIJAR LOS DIBUJOS.

Ahora digamos algunas palabras sobre la operacion de fijar el carbon, que no por ser sencilla debe descuidarse.

Concluido el dibujo, se sujetan sus cuatro esquinas sobre un marco de madera colocado oblícuamente, ó si se quiere haciendo tener la hoja por dos personas; se toma el fijativo con un pincel ancho pero muy suave, ó simplemente con una muñequilla de algodon en rama, y se pasa por todo el reverso del dibujo sin apoyar mucho ni dar sacudidas que pudieran romper el papel ó hacer caer el carbon.

Si al volver la hoja se viesen algunas manchas claras, es señal de que por allí no habia penetrado el fijativo, y hay que apresurarse á pasar de nuevo el pincel ó muñequilla sobre esos sitios antes que el alcohol haya podido evaporarse, porque la goma laca despues de seca se vuelve impermeable.

Para el caso en que así tampoco pasase el fijativo, hay un procedimiento infalible que algunos emplean desde luego.

Sobre un lienzo cualquiera preparado y clavado en bastidor, que sea por lo menos del tamaño del dibujo, se echa una capa de fijativo, y despues de haber tenido la precaucion de doblar las márgenes en forma de cubeta encerrando el dibujo y preservándolo, se coloca su reverso sobre el lienzo así humedecido. Al cabo de un par de horas el papel habrá absorbido completamente el líquido y el dibujo estará fijado.

Se emplea tambien este medio para fijar los dibujos en hojas de papel demasiado encolado y rebelde al fijativo.

Hay que advertir que algunos papeles adolecen del defecto contrario y penetra en ellos con tanta violencia el fijativo, que deshace el dibujo dejando en su lugar unos chorreones negros é informes.

Mojando muy poco el pincel ó la muñequilla y llevándola con mucha precaucion, se evita este peligro.

Algunos, en vez de carbon, ennegrecen un papel con el humo de una vela, y en esta masa negra modelan por medio de torcidos de papel, pinceles, etc., fijándola como los dibujos al carbon y realzándolos á veces con algunos toques de sepia (1).

## FIJATIVOS PARA EL LÁPIZ.

Ya que tratamos de los fijativos creo oportuno indicar algunos que se aplican á los dibujos de lápiz.

Mr. Sylvestre aconseja para conservar los dibujos delicados, pasar sobre ellos la composicion siguiente:

2 partes de dextrina.
6 id. de agua.
1 id. de alcohol.

Se han fijado tambien los dibujos con colodion disuelto en cuatro partes de éter sulfúrico.

La leche, el agua de goma, el barniz Soehne, la esencia de espliego, etc., se emplean con éxito para fijar los dibujos al lápiz.

El profesor Fuchs de Munich inventó hace unos treinta años un procedimiento notable llamado Wasserglas: es la *Potasa Silicatada* ó sea el cristal soluble en el agua.

Este cristal se compone de:

15 partes de cuarzo.
10 id. de potasa (ó sosa).
1 id. de carbon.

Unida por medio de la fusion, esta composicion estando seca, es clara como el agua, dura y difícil de fundirse, y pulverizada se disuelve en el agua caliente y cuando se cuida de mantener el agua en hervor contínuo, se consigue

(1) Este modo de dibujar se atribuye á Mande Daguerre, cuyos dibujos exponia en 1827 para la venta en casa de Alfonso Giroux en Paris.

con cinco ó seis partes de agua un líquido de la consistencia del arrope que, extendido sobre el papel, forma un barniz impermeable.

## EMPLEO DEL CARBON.

Como hemos dicho ya, creemos que el carbon aventaja á todos los lápices conocidos tanto para conseguir rápidamente un conjunto ó un efecto, como por el aspecto ligero y desenvuelto que caracteriza siempre esta clase de dibujos.

Se presta con igual facilidad á la expresion de la forma como á la del color, ya enérgico y acentuado, ya fino y suave.

Esta gran flexibilidad puede ocasionar cierto amaneramiento, descuido ó nimiedad que debe precaver el dibujante.

En la reproduccion artística de la naturaleza, un desaliño inmoderado es un defecto tan capital como la inútil y meticulosa exactitud.

No se olvide tampoco que el arte no tiene por objeto la imitacion servil de la naturaleza, ocultese cuanto sea posible el procedimiento, que este sólo sirva como un medio de expresion, vierta el artista con originalidad sus impresiones y habrá conseguido el objeto.

Es casi imposible lograr en el dibujo de *paisaje*, cielos tan bellos y variados, ni hacerlos con más facilidad, como al carbon.

Todo dibujo de *paisaje* suele empezarse por el cielo; no es sin embargo una regla general.

Despues de haber trazado el horizonte y colocado las principales masas, se machaca un poco de carbon blando, cuyo polvo se toma con una muñequilla de algodon en rama; y desvaneciéndolo más ó menos, se extiende restregándolo sobre la parte que debe ocupar el cielo.

Hecho esto, se indican las nubes con un pedazo de yesca de alcornoque ó de un pequeño difumino de piel (1), cuidando de limpiarlo con frecuencia, y se concluyen sacando los tonos más brillantes con la miga de pan.

(1) Los difuminos que se emplean más son los de papel de estraza, y para las cosas más delicadas de papel de seda. Úsase tambien el corcho cortado en forma de lápiz, la médula del sauco, etc.

El cielo más puro no deja de tener alguna vibracion en el tono azul, que muchos expresan por medio de una tinta igual, lo contrario de lo que produce el espacio, el ambiente, la profundidad.

*Appian, Bellel, Lalanne* y otros muchos, siguiendo el ejemplo de Decamps y Delacroix, no han descuidado esta particularidad, y se nota claramente en sus dibujos que han tratado de expresarlo.

No debe olvidarse, pues, evitar á todo trance la monotonía de un cielo desvanecido á la oriental.

Despues de frotada la tinta del fondo con el algodon, se modela por medio del difumino y miga de pan seco, llenándolo de puntos luminosos que hechos con inteligencia simulan esas manchas casi imperceptibles que se mecen en el espacio y parecen ilusion de la vista.

Los cielos nublados se prestan á mayores efectos y se trabajan con más facilidad. Como para expresar estos no bastaria el frotado con el algodon, lo que no produciria un oscuro bastante intenso, se deshace sobre el mismo sitio que se quiere reforzar un poco de carbon muy blando y se extiende con el dedo, que reemplaza en este caso con ventaja al algodon ó el difumino.

Antes de hacer esta operacion deben limpiarse bien los dedos, cuidando de que no tengan la menor humedad, la que indefectiblemente mancharia el dibujo.

Las aguas, siendo el espejo del cielo, se expresan del mismo modo, no olvidándose de que, si no siempre oscurecen los tonos de los objetos reflejados, siempre apagan sus luces.

Úsase para realzar estos dibujos, el lápiz blanco, pero cuando este se mezcla con el carbon produce una tinta fria azulada muy desagradable é imposible de armonizar con los demás tonos. Es preferible, pues, emplearlo despues del fijativo, ó reemplazarle con toques de blanco de aguada.

Debe tenerse presente tambien que al fijar se ensucian los blancos, por cuyo motivo no deben aplicarse los de lápiz ó aguada sino despues de hecha esta operacion. En ella oscurecen siempre los tonos del carbon, por cuya razon hay que dibujar más claro que el tono que se quiera conseguir.

Con el carbon no pueden producirse oscuros intensos sino de primera; si se segundase, en vez de aumentar su fuerza, se debilitaria, porque el carbon al pasar sobre el oscuro arrollará una parte del tono que existia, dejando una huella clara que, repetida, concluiria por descubrir de nuevo lo blanco del papel.

Inútil es decir que en este caso no se emplea el difumino.

Despues de indicados los léjos y puestas las masas de los árboles, cuidando de no cansar el papel con el difumino, lo que dificultaria el sacar con limpieza los claros y daria blandura al dibujo, hay que modelarlo.

Para esto se emplean varios instrumentos, sea un pincel humedecido ó duro y seco, sea la punta de un difumino ó de un lápiz litográfico, punzon, miga de pan, carbon duro, etc.

Un buen pincel, bien recogido, es el mejor instrumento que se puede emplear para hacer las hojas, yerbas y ciertos detalles de los primeros términos, cuidando siempre de no excederse en estos, defecto en que, por lo fácil y agradable del trabajo, se suele incurrir sin sospecharlo.

Se moja el pincel en una ligera disolucion de goma arábiga, con preferencia al aceite, se estruja de modo que quede poco humedecido, y afinando, ensanchando ó dividiendo su punta, se pasa sobre el carbon, que desaparece con suma limpieza en cuantas partes haya tocado.

Algunos se sirven del lápiz litográfico para sacar claros y reforzar oscuros; pasado ligeramente sobre el dibujo deja una huella clara, y apretando da un negro que por su diferente naturaleza no suele armonizar bien con el todo del carbon.

Los claros que saca este lápiz no son tan limpios como los del pincel, porque al pasar sobre el papel ensucia el grano, y la huella que deja le quita la brillantez y lo trae adelante. Además, por donde haya pasado este lápiz no vuelve á señalar el carbon. Si se usa hay que hacerlo, pues, con mucho cuidado y puede decirse que difícilmente halla su empleo fuera de los primeros términos.

Combinado con la blandura del carbon da grandes oposiciones de sombra y luz sobre los terrenos y rocas: pero nos apresurarémos á decirlo, es uno de esos recursos que no deben emplearse sino cuando el dibujo esté casi completamente acabado.

Tambien se suele usar como último esfuerzo el lápiz Conté, vulgarmente llamado lápiz compuesto; pero estos retoques son tambien muy visibles por la diferencia del negro, y si no se emplea con mucha discrecion, suele dañar al conjunto.

Para conseguir negros muy intensos, sin que desarmonicen, se hace con el polvo de carbon desleido en un poco de fijativo una tinta algo espesa que despues de fijado el dibujo se aplica con un pincel de aguada.

La tinta de imprenta dada con pincel se usa tambien, pero no la recomendamos.

Algunos para acentuar ciertos detalles heridos por la luz, se sirven del rascador, pero hay que emplearlo con moderacion, porque el carbon rascado se disimula mal. Sirve tambien para debilitar algunos tonos oscurecidos por el fijativo.

Como *ficelle* señalarémos una que no podemos desechar enteramente. Para expresar las asperezas de las paredes, las rocas, terrenos, etc., se frota el papel con miga de pan fresca de modo que deje adheridas las migas; pasando luego ligeramente por encima un carbon blando, se llena el dibujo de un graneado muy agradable que difícilmente se conseguiria de otro modo.

Otras muchas podriamos indicar, pero generalmente se producen con su uso, dibujos amanerados y faltos de conjunto.

Aconsejamos al dibujante que se atenga á los procedimientos sencillos, pues no por conseguir una exacta reproduccion del detalle, y cierto lujo de ejecucion, se imprimirá á la obra ese sello artístico que nace del dominio absoluto del pensamiento sobre el procedimiento.

Para concluir, indicarémos una cartera para dibujar al carbon en el campo sin temor de que pueda borrarse el estudio, y poder ocupar en él varias sesiones si fuese necesario.

Se compone de dos hojas de carton fuerte, arregladas como la cubierta de un libro, con el lomo de una anchura suficiente para que quepa, estando cerrado, un bastidor. Este rodea el márgen de los dibujos que se fijan en los dos lados interiores de la cartera y los aisla de manera que todo roce se hace imposible.

Esperamos haber prestado un servicio reuniendo en estos mal hilados renglones unas cuantas recetas vulgarizadas ya entre los artistas y aficionados nuestros vecinos, y nos creerémos suficientemente recompensados si entre nuestros lectores siquiera uno solo las aprovecha.

H.

# JUICIO CRÍTICO

DE LAS

# EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES.[1]

Cuantas veces se ha celebrado una Exposicion de obras pertenecientes á las tres Bellas Artes, á la Pintura, á la Escultura y á la Arquitectura, he querido darme una razon de la naturaleza y carácter de estos actos, á fin de conocer si llenaban ó podian llenar su objeto convenientemente; pero nunca he hallado argumentos concluyentes en favor, ni objeciones irrecusables en contra, para resolver el problema planteado en estos términos:

«¿Las Exposiciones llamadas de Bellas Artes presentan ó pueden presentar la última prueba del mérito artístico? ¿Los premios que se ofrecen, son el último esfuerzo que debe hacer la sociedad en favor de las artes plásticas? ¿Los tribunales que los adjudican, son competentes?»

Entusiasmados por el arte los que á su cultivo se dedican (entusiasmo natural y laudable) hacian esfuerzos para presentarse en el palenque con todo el genio de que se hallaba dotada su alma, y con toda la habilidad que un contínuo estudio les habia hecho adquirir; la sociedad estimando en su justo valor estos esfuerzos, procuraba recursos y estimulaba con ellos á los artistas; el mérito de las obras expuestas, por voluntad de los autores de estas, era pronunciado más por sentimiento que por inteligencia; la crítica por fin, ya benigna,

(1) El Sr. D. José de Manjarrés nos remite desde Barcelona este artículo, que insertamos con gusto, respetando las opiniones que en él vierte, con muchas de las cuales estamos de acuerdo.

ya parcial, divagaba entre el interés de circunstancias y el gusto individual; y aunque no dejaba de alentar á los artistas, no les proporcionaba leccion que de grande utilidad les sirviera.

En semejante estado de cosas, ábrese en la córte una de las Exposiciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, que periódicamente han de celebrarse; y bien sea que el gusto del público, más educado á fuerza de contemplar, no se haya contentado hoy con lo que aplaudió ayer; ó que los artistas engreidos con las alabanzas de ayer no hayan hecho hoy aquellos esfuerzos que antes hicieron, es lo cierto que la crítica se ha mostrado, ya no severa, sino ruda y hasta mordaz; y bien que algunos de los que han ejercido esta vez el comprometido cuanto delicadísimo ministerio crítico, séanos permitido decirlo, han adolecido como críticos, de los defectos que ellos han censurado en los criticados como artistas; lo cual quiere significar, que tal ministerio necesita más experiencia, y estudios más concienzudos y formales que los que comunmente se tienen.

Todas estas circunstancias han despejado la incógnita del problema planteado; y tal cual ha sido el resultado obtenido, así le manifiesto, sin tener por ello la vana presuncion de haber alcanzado el acierto.

La civilizacion, reconociendo en el arte uno de los elementos más eficaces para el desarrollo del espíritu humano hácia la perfeccion de la sociedad y del individuo, ha exigido de los pueblos que han querido verse favorecidos por ella, la celebracion de certámenes públicos con el objeto de proteger y fomentar el cultivo del arte en todas las formas que principalmente reviste. En el arte literario y en el tónico ha prevalecido el carácter de *certámen;* en el lineal ó plástico ha debido hacerse extensiva la significacion de la palabra á la *exposicion,* toda vez que por el sentido de la vista recibe del arte, como por la del oído las recibe de la poesía y de la música; de modo que si para estas dos formas que el arte reviste, se necesita un *auditorio,* para aquella son necesarios los *espectadores*. Quizá por ser la vista el sentido por cuyo medio más materialmente se siente la belleza, sólo á las artes plásticas se dé comunmente el título de *Bellas Artes;* lo cual bien puede nacer del erróneo concepto que del arte se tiene, dándose á la forma cuanta importancia de la idea se distrae.

A aumentar este erróneo concepto, tienden las Exposiciones de Bellas Artes que actualmente se celebran.

Varios pueblos, así de la edad antigua como de la moderna, que han culti-

vado las artes plásticas, han celebrado Exposiciones. Los escultores griegos tuvieron la costumbre de consultar la opinion del pueblo exponiendo sus obras en las plazas y en los pécilos. Fidias despues de haber modelado el Júpiter Olímpico, la obra maestra de la antigüedad en escultura, llamó al pueblo para que diera su voto, y aunque las olimpiadas y los monumentos corágicos han dejado memoria indeleble de los vencedores en los certámenes poéticos y musicales y del mérito que contrajeron, nada se sabe acerca de cuáles fuéron los premios que se adjudicaron al artista sobresaliente en arquitectura, escultura ó pintura. En los primeros tiempos del arte moderno, en los siglos XV, XVI y XVII, las Exposiciones no fuéron temporales ni intencionales, esto es, no fuéron consideradas como punto final del mérito artístico; sino que las iglesias, los consistorios, los alcázares, los establecimientos públicos, fuéron Exposiciones perennes de obras de escultores y pintores de bien adquirido renombre y fama. Cuando se proyectaban obras de arte para determinado objeto, se abrian concursos en los cuales los artistas presentaban sus obras ó los modelos de ellas. Leonardo de Vinci y Miguel Angel expusieron por los años 1502, los célebres cartones de las pinturas que habian de ejecutar en el salon del palacio de Florencia; un siglo antes los magistrados de la misma ciudad, con el objeto de hacer las dos puertas que faltaban al Bautisterio, llamaron á todos los artistas de Italia; y entre los modelos que se presentaron, fuéron escogidos siete para ser expuestos y merecer el honor de la crítica; Exposicion que dió por resultado la construccion de las puertas de Ghiberti que en el sentir de Miguel Angel, hubieran merecido sér *las puertas del cielo*. Desde el siglo XVII se han venido celebrando Exposiciones périódicas de objetos artísticos; y fué en Roma donde una *congregazione di virtuosi* abrió en el Panteon dos Exposiciones públicas de cuadros con motivo de las fiestas de San José y de San Juan: llamando la atencion de todos los profesores y amantes del arte de la pintura que habia en Europa. Sucesivamente los gobiernos impulsados por la tendencia de los pueblos, y secundando las aspiraciones de los artistas, han abierto Exposiciones, han ofrecido premios, han procurado adquirir las obras que han sido declaradas de mérito; con lo que se ha considerado el arte suficientemente protegido, su cultivo eficazmente estimulado, y la profesion bastantemente recompensada para que el genio no se viese precisado á abandonarla pór improductiva.

Esta sucinta reseña histórica de las Exposiciones artísticas no deja de ofrecer leccion saludable para reformar las Exposiciones de Bellas Artes, á fin de que

puedan llenar cumplidamente el objeto que el mundo artístico se propuso al reclamarlas y al establecerlas.

Se anuncia en nuestros tiempos una Exposicion de Bellas Artes. Los artistas remiten á ella obras hechas á propósito ó de encargo. Ahora bien, ¿qué carácter pueden tener los primeros, y qué papel pueden hacer los segundos en una Exposicion de la naturaleza que queda indicada al principio?

*(Se concluirá.)*

J. MANJARRÉS.

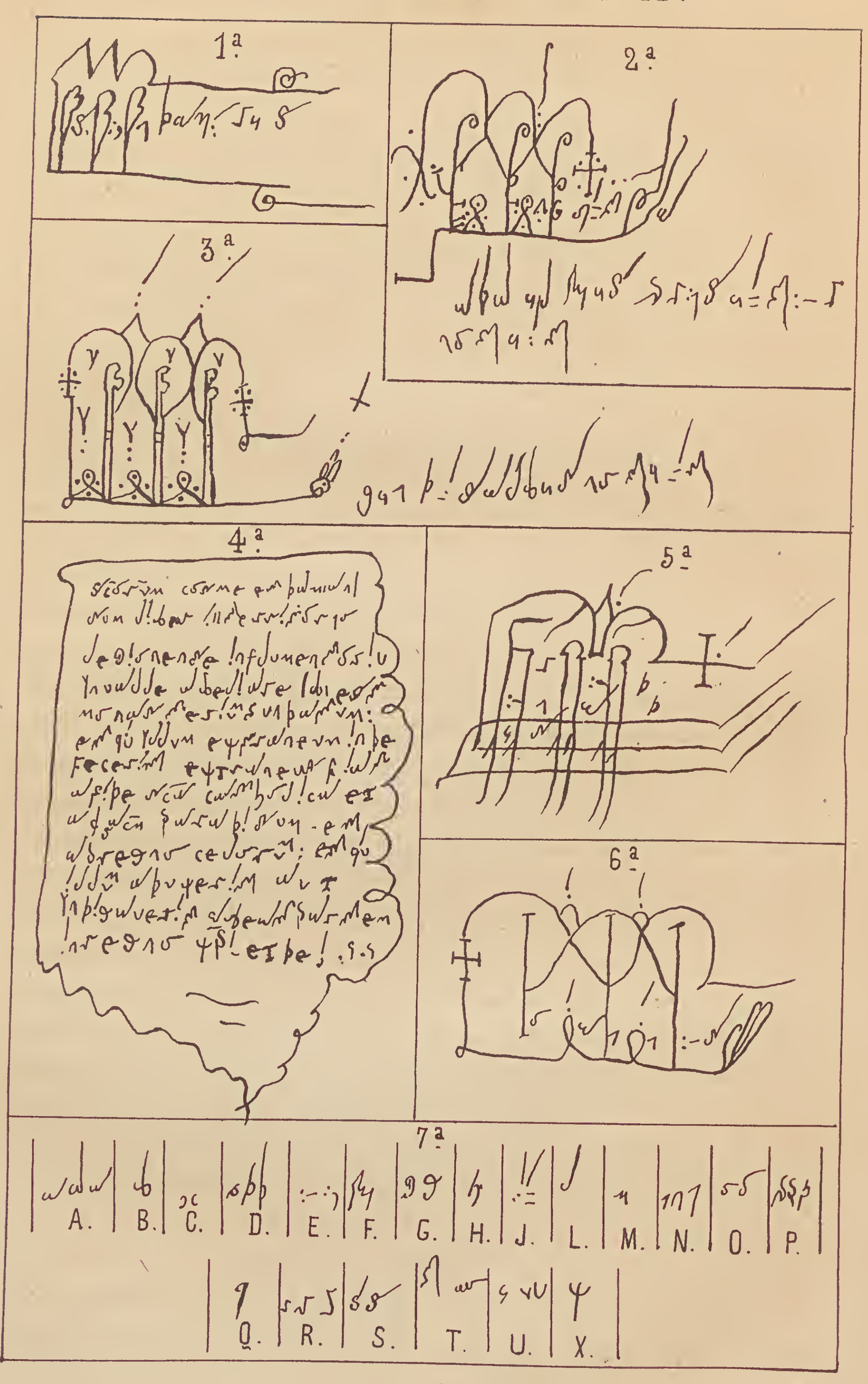
---

# RECTIFICACION.

El Sr. D. Valentin Carderera nos ha dirigido una atenta carta manifestándonos que en el artículo que publicamos sobre el libro, anotado por dicho señor, de Jusepe Martinez, habia algunas frases que parecian querer lastimar su honra. Con este motivo vamos á dar al Sr. Carderera la más cumplida satisfaccion, declarando franca y terminantemente que nada ha estado más léjos de nuestro ánimo que la idea de querer herir ó empañar su honra. Respetamos como se merece al Sr. Carderera, y somos los primeros en reconocer su probidad y los dilatados servicios que por espacio de tantos años ha prestado al estudio y conocimiento de la historia del arte patrio. Podrémos equivocarnos en nuestros juicios críticos, pero jamás hemos lastimado ni tratarémos de lastimar la honra de nadie, y mucho menos la del Sr. Carderera, que más de una vez ha honrado con su firma EL ARTE EN ESPAÑA.

El Director,
G. CRUZADA VILLAAMIL.

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAAMIL.


1.ª
2.ª
3.ª
4.ª
5.ª
6.ª
7.ª
A.
B.
C.
D.
E.
F.
G.
H.
J.
L.
M.
N.
O.
P.
Q.
R.
S.
T.
U.
X.

# SIGNATURAS

## ESCRITAS CON CARACTÉRES, CONSIDERADOS HASTA AQUÍ COMO PNEUMAS Ó SIGNOS MUSICALES.

Nada tan erróneo como escribir la historia obedeciendo á tal ó cual sistema preconcebido, á tales ó cuales leyes inmutables y eternas, dentro de las cuales, como en un círculo de hierro, han debido sucederse con una precision matemática, todas las diferentes manifestaciones del espíritu humano, en el tiempo y en el espacio; pero tampoco nada más cierto, que la verdadera y exacta narracion de los hechos pasados, referentes á tiempos, que parecen aún presentes en las obras del arte y documentos que de los mismos han llegado hasta nosotros, ni siquiera la imaginamos, sin estos testigos presenciales, que fielmente nos los muestran como fuéron y enseñan á apreciarlos en su justo valor. No es menos evidente que, dependiendo la exactitud y veracidad de la historia del conocimiento de aquellos testimonios, que no sólo la justifican, sino que le dan su sér, los debemos estudiar é ilustrar, si queremos obtener resultados provechosos para la ciencia. Convencidos de esta verdad, como de nuestra insuficiencia en las ciencias históricas, y sólo llevados de la prediléccion con que las miramos, nos atrevemos á exponer á la consideracion de los que en ellas nos han iniciado y demás que las cultivan, algunas ligeras observaciones que se nos han ocurrido, sobre varias signaturas de diplomas de los siglos x, xi y xii existentes en el Archivo histórico Nacional y procedentes de los Monasterios de Sahagun, Exlonza y otros, que bajo más de un punto de vista, juzgamos, en nuestro humilde parecer, de la mayor importancia.

Por otra parte, y á decir verdad, sírvenos tambien de poderoso estímulo en la manifestacion de nuestras aficiones, el gran desarrollo que estos distintos ramos del saber comienzan á tomar entre nosotros, que viviendo en una institucion (1), no hay para qué decirlo, miramos no muy lejano el dia, en que podamos oponer á los esclarecidos nombres que otras naciones nos presentan de Mabillon, Maur, D'Antine, Durand, Clemencet, Germon, Eckard, Maffei y Kopp en la ciencia Diplomática; de Morell, Spanhein, Vaillant, Jobert, Eckehl y Mionnet en Numismática; de Gruter, Muratori, Morcelli y Letronne en Epigrafía; y en las demás ciencias auxiliares de la gran ciencia, la Historia, de Winckelmann, Montfaucon, Millin y Champollion, otros no menos ilustres que, haciendo propias estas ciencias, para nosotros, salvas eminentes excepciones extrañas, han de acopiar y preparar á la vez, los materiales necesarios para la ereccion del gran monumento, sin el cual no se concibe pueblo alguno civilizado, nuestra Historia Nacional.

Difícil creemos resolver la cuestion que nos hemos propuesto, dificultad que sube de punto, si se atiende á lo nuevo de la materia; pero así y todo, hé aquí nuestras apreciaciones sobre las arriba mencionadas signaturas.

Tienen estas de notable el estar escrito el nombre del que autoriza el diploma con unos signos iguales á los con que en los siglos IX, X, XI y XII, dicen, se representaron los sonidos en la música; y sin que nuestro propósito sea fijar su valor musical, para lo que no nos consideramos competentes, sobre no ser para nuestro objeto de la mayor importancia, creemos no sólo conveniente, sino necesario, determinar su valor literal. Y en verdad, considerando que en todo documento, aquello que lo autoriza no puede menos de ser una de las partes más principales, y sin cuyo conocimiento nos faltaria una de las notas capitales, para en determinados casos decidir de su autenticidad ó falsedad, la clave que estas nos descifre, habrá de ser para el paleógrafo crítico, de un interés incuestionable. Además, la presencia de aquellos signos en los diplomas de determinada época y nunca en otra, lo podemos apreciar como circunstancia notable, en cuya virtud, podamos fallar acerca de su legitimidad. Añádase á todo esto la probabilidad de hallarse alguna inscripcion, diploma ó monu-

(1) Véase el Real decreto de 7 de Octubre de 1856 por el que se creó la Escuela superior, hoy especial, de Diplomática, y su confirmacion por la ley de Instruccion pública de 9 de Setiembre de 1857.

mento literario, escritos con los caractéres referidos, y acabarémos de convencernos de la utilidad de su conocimiento. Con este fin, hemos formado un abecedario en presencia de las signaturas que publicamos y algunas otras, que es el inserto al final de la lámina que acompaña á estos apuntes, por el que, al mismo tiempo que se fija el valor literal de aquellos que en estas aparecen, se consigue leer el nombre del que las hizo. No sabemos si al darles el valor correspondiente á cada una de las letras de nuestro abecedario, nos habrémos equivocado; pero podemos asegurar que hemos hecho cuanto nos ha sido posible para hallar la verdad, no siéndonos dado hacer otra cosa, como prueba de nuestra diligencia, que remitir al lector á los datos que nos han servido de punto de partida y base de nuestras investigaciones; principalmente los que van señalados en la indicada lámina con los números 1 y 4 y un diploma (1) de San Roman de Entrepeñas del año 1067, por el que D.ª María, madre de D. Gomez Anaia, dió al referido Monasterio varios solares en las villas de San Martin y las Eras. Otros datos pudiéramos citar, si necesario fuera, y no menos importantes que, con su acostumbrada amabilidad, nos ha facilitado el tan sábio como modesto Sr. Comisario régio del Archivo histórico Nacional, D. Tomás Muñoz y Romero, á quien, despues de mostrarle nuestro más profundo agradecimiento, debemos atribuir lo que pueda valer cuanto hayamos hecho.

Resuelta la cuestion paleográfica, ó sea determinado el valor literal de los signos que examinamos, debemos averiguar la razon de su práctica. No podemos atribuirla á ridículo alarde de instruccion del que los usaba, pues que la vemos establecida en puntos bastante apartados y por tiempo de más de ciento y cincuenta años; creemos que la causa de su uso, en los tiempos á que nos referimos, fué la misma por la que en algunos diplomas se ven escritos los nombres de los que los signan con notas llamadas tironianas con caractéres griegos, con puntos y tambien números romanos, en lugar de vocales; esto es, la de evitar toda falsificacion, pues que estos diferentes géneros de escritura, constituirian otras tantas claves que, para la generalidad, aparecerian como geroglíficos indescifrables.

Determinado su valor en la escritura, é indicada la causa de su práctica, vamos á decir lo que pensamos sobre su naturaleza. Dice Quantin (2) que no

---

(1) San Roman de Entrepeñas, núm. 86. Archivo histórico Nacional.

(2) *Dictionnaire de Diplomatique Chrétienne:* pág. 550, lín. 54.

son letras, sino que son los signos con que en la edad media, desde el siglo IX al XII inclusives, se representó la notacion musical, conocidos con el nombre de *pneumas* (1). Respetamos la opinion del autor citado como la de cuantos con él afirmen lo mismo; pero como no prueba lo que dice, bien podemos dudar de su asercion y aún sostener lo contrario: que antes que se conocieran en la música, se usaron en la escritura. Desde luego tienen que atribuirles con nosotros, la doble significacion de signos representativos de sonidos y tambien, siquiera sea de un modo accidental, de los elementos de la palabra, ó sea de letras, segun dejamos probado. Que sean letras de un carácter dado y que de la escritura, parece pasaron á la música con el nombre de pneumas, para significar notas, puede decirse nos lo está evidenciando más y más, la gran relacion que tienen con el carácter de letra que nuestros paleógrafos llaman *gótica ó toledana*, así como la notable coincidencia de cesar su uso, cuando esta es sustituida por la conocida con el nombre de *francesa*. Sin temor de equivocarnos, bien podemos decir que los signos cuyo valor literal es igual al de las letras a, b, c, g, h, l, m, o, p, q, r, s, u, x, corresponden, aunque con alguna ligera desemejanza, con la forma de iguales letras que se ven en el carácter llamado gótico; y si de los demás no podemos afirmar lo mismo, acaso sea por haber padecido mayor alteracion en su forma, al recibir nuevo significado, ó á haberse modificado más, posteriormente, pues como es sabido, experimentaron muy notables alteraciones, segun los tiempos y la localidad. Un análisis razonado y estudio comparativo de la letra *gótica*, con otras, entre nosotros conocidas, vendrian tambien á corroborar que estos signos ó pneumas, están dentro de la naturaleza de aquella, tal cual hoy la conocemos, pudiendo acaso elevarnos de aquí á hacer algunas consideraciones sobre los variados elementos que constituyeron á aquel pueblo á quien se atribuye, que nos parece representados en los tambien diferentes elementos que la componen. Este es un estudio que creemos de la mayor importancia, y que quisiéramos hubieran hecho nuestros lectores de letra antigua, en lugar de las Paleografías que nos han dejado escritas que, queriendo comprender con el modesto título de «arte de leer toda clase de letra antigua» ú otros equivalentes, las ciencias Diplomática, Epigrafía, Numismática y Arqueología, están tan léjos de haber conseguido su objeto,

---

(1) Neumae preterea in musica dicuntur, Notae quas musicales dicimus: unde *Neumare*, est notas verbis musice decantandis superaddere. V. *Gloss. du Cange*, palabra Pneuma.

como de corresponder los títulos de sus obras á la materia de que tratan. Para convencerse de esta verdad, no hay más que abrirlas y examinar algunas de sus páginas.

La desaparicion de los antes citados signos de los diplomas cuando deja de usarse la letra *gótica*, no deja de llamar fuertemente nuestra atencion, porque si ninguna relacion hubiera entre esta y aquellos, no hay razon para que dejaran de usarse en la escritura todo el tiempo que se conocieron en la música, lo cual no se observa que sucediera así, sino que fuéron tan extraños como lo fué la letra *gótica*, á los que sólo conocian la *francesa*. Hasta ahora no hemos visto un solo diploma escrito en letra *francesa* signado con pneumas, pero sí una copia en esta letra de un diploma escrito con caractéres góticos, en que se ven tan desfiguradas, que desde luego puede asegurarse que el copiante las desconocia, debiendo advertir, que la referida copia pertenece al primer período de la letra *francesa*, y por lo tanto no muy distante de la época de la letra *gótica*. No debe tampoco pasar desapercibido el hecho de verse letras que pudiéramos llamar *góticas* comunes, interpoladas con los signos nombrados, en varias signaturas escritas con ellos, así como en el núm. 4, ya citado, de la presente lámina. ¿Por qué no se interpusieron igualmente letras del carácter *francés*, siquiera cuando la moda y otras causas no lo habian generalizado aún entre nosotros? Tambien debemos hacer notar, que cuando el carácter *gótico* es completamente absorbido por la letra *francesa*, fines del siglo XII y principios del XIII, hasta en la música dejan de usarse las pneumas, viniendo á reemplazarlas otros signos más en consonancia con la nueva forma de letra. Despues de esto, no nos parece mucho aventurar decir, que los signos cuyo valor literal hemos procurado averiguar, fuéron letras antes que pneumas, y que están dentro del carácter *gótico* ó letra *toledana*. Si en esto, como en lo que antecede, nos hemos equivocado, dispuestos estamos á rectificar y manifestar nuestro agradecimiento á quien nos haga ver la verdad, que puede nuestra insuficiencia nos haya ocultado.

José Foradada y Castan.

## EXPLICACION DE LA PRESENTE LÁMINA.

NÚM. 1.—*Sendamirus:* signatura de un diploma, por el que D. García (uno de los hijos de don Fernando I, rey de Castilla y de Leon) dió al monasterio de San Antonio de Torcas (provincia de Lugo), una heredad y el coto de Meire. Marzo 1.°, año de 1067. Biblioteca de la Escuela especial de Diplomática.

NÚM. 2.—*Adaulfus presuiter notuit:* signatura de un diploma, por el que se dió un solar en Villafilal con su huerto, etc., á Suero, presbitero, por Velasquita Gutierrez, recibiendo ésta para confirmacion de la carta de donacion una mula *pro colore, morcella,* valente *quinquaginta sólidos de plata.* Setiembre 21, año 1081. Sahagun, leg. XVI, núm. 55. Archivo histórico Nacional.

NÚM. 3.—*Gundisalbus notuit:* signatura de un diploma, en cuya virtud vendieron Gomez Perez, Oveko Perez y García Perez á Domingo Alvarez y su mujer Vita Scapiz, las haciendas que tenian en Villananin con montes, prados, tierras, etc., en precio de ciento cuarenta sueldos de plata. Setiembre 18, año 1082. Sahagun, leg. XVI, núm. 69. Archivo histórico Nacional.

NUM. 4.—*Scorum. cosme et damiani*
*sum liber in territorio*
*legionense in flumen toriu*
*in valle abeliare. ibi est*
*monasteriu*m *fundatum:*
*et qui illum extraneum inde*
*fecerit extraneus fiat*
*a fide sca. catholica et*
*ad s*a*cm. paradisum et*
*ad regno celoru*m. *Et qui*
*illu*m *aduxerit aut*
*indigaverit abeat partem*
*in regno xpi. et dei. ss.*

Esta nota se halla en un códice gótico muy notable, que se conserva en el Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Leon, que es una coleccion ó miscelánea de concilios españoles inéditos, de varios tratados de Santos Padres, cartas, sentencias, puntos de fé y otras materias. Por ella se declara que este libro ó códice es propiedad del Monasterio de San Cosme y San Damian, fundado en tierra de Leon, en el valle de Abeliar, junto al rio Toriu; está escrita con tinta encarnada y con caractéres como los referidos, aunque mezclados con otros conocidos, y

la consideramos á manera de contraseña, para en cualquiera ocasion, poder evidenciar contra todo usurpador, la propiedad del referido códice ó libro. No hemos visto el original, pero si su copia, así como un extracto del indicado libro, que se halla en poder de D. Tomás Muñoz y Romero.

Núm. 5.—*Fredenadus:* Signatura de un diploma, por el que Armenter y su mujer Flamla vendieron á Vellido Ariolfiz un solar en la villa de Valdespino y media aranzada de viña en Otero en precio de una mula *amarela*, estimada en sesenta sueldos de plata; una asna *maurisca* estimada en veinte sueldos de plata; dos bueyes *amerielos* en treinta sueldos de plata, y algunas otras cosas, cuyos nombres y valor se expresan. Febrero 17, año 1074. Sahagun, leg. xvi, número 24. Archivo histórico Nacional.

Núm. 6.—*Joannes:* Signatura de un diploma, por el cual dió Anderquina al Monasterio de Sahagun y á su Abad Julian, todas las posesiones y bienes sitos en Castellanos, Villamizar, Villafria y otros lugares. Junio 18, año 1075. Sahagun, leg. X, núm. 48. Archivo histórico Nacional.

Núm. 7.—Los caractéres que constituyen este abecedario, comparados con cuantos géneros de escritura se sabe se han conocido, entre nosotros, con ninguno tiene relacion tan íntima, como con la letra que llamamos *gótica;* pero como esta se compone de varios elementos que no pueden reconocer un orígen comun, creemos que para dar á aquellos un nombre propio, debiéramos conocer la procedencia de cada uno de estos. Entretanto se haga este estudio, y en la necesidad de darles un nombre, ninguno como el de *góticos*, nos parece les pueda convenir.

---

# JUICIO CRÍTICO

DE LAS

# EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES.

*(Conclusion.)*

Una obra escultórica ó pictórica hecha á propósito para una Exposicion (y no hablamos de las arquitectónicas porque apenas pueden concebirse con esta condicion), el génio ha de haber carecido de todos los estímulos que pueden mover su actividad. Conveniencias de localidad, de oportunidad, de situacion, cuanto puede caracterizar é ilustrar la representacion, cuantas condiciones, en fin, pueden realzar el fondo de la obra, todo ha faltado; y en semejante caso la idea carece de importancia, queda supeditada por la forma, y adquiriendo esta el predominio, aparece la obra con toda la fascinacion del efecto material y de la habilidad y destreza técnicas. Por esto abundan hasta con exceso en estas Exposiciones las representaciones de escenas de actualidad que halagan el amor propio de la mayor parte; representaciones del espectáculo de la naturaleza, que excitan vagamente el sentimiento del espectador; representaciones de detalles de esta misma naturaleza, hasta de los más insignificantes, presentándose con alarde y no con el modesto carácter de mera exornacion. Y cuenta, que no por esto condenamos los géneros de segundo órden que al arte pertenecen, porque el arte necesita de todos los géneros para llenar su mision civilizadora, pero es preciso reconocer que en los de primer órden, en los del arte superior, es en los que aquella mision está especialmente consignada, pudiendo únicamente pasarse de ellos una sociedad corrompida ó sobradamente materializada, ó que olvide por completo sus creencias y sus tradiciones.

Por otra parte, á la obra de arte hecha á propósito para una Exposicion, ¿qué esperanza puede alentarla? Sin sitio señalado que ocupar, sin localidad determinada á que pertenecer, no le queda más recurso que ir despues de la Exposicion á formar parte de un Museo público ó de una coleccion particular, entre momias artísticas más ó menos bien consideradas, ó entre elementos incongruentes é incompatibles, cuando no enemigos. Porque... seamos sinceros, ¿qué es un Museo de Bellas Artes? ¿Qué es una coleccion particular de obras de arte? Sin que por lo que vamos á indicar se haya de inferir demérito á los referidos establecimientos, porque fuera hasta estupidez, un Museo ó una coleccion particular de obras artísticas es un depósito á donde han de ir á parar las obras que han perdido cuantas condiciones les habian dado carácter, claridad, oportunidad y todas las demás circunstancias necesarias para constituir una obra de arte completa, y donde las demás obras compañeras de infortunio tienden á perjudicarla, aunque no sin tomar á su vez el oportuno desquite. Es verdad que las condiciones bajo las cuales se disponen en el dia los Museos pueden impedir este recíproco perjuicio; pero no por esto se gana más que en el efecto material, porque solamente pueden ser atendidas por estos medios las circunstancias que á la forma más bien que á la idea se refieren. Y si en el arreglo presidiere el órden cronológico para favorecer el estudio de la historia del arte, todavía quedará más relevada de punto la consideracion que un Museo merece, de ser un depósito de obras artísticas que han perdido su verdadero y propio modo de existir; y errantes sin patria ni albergue conocido, se han visto precisadas á entrar en ese depósito que las pone á cubierto de las incurias de un contínuo trasiego ó del polvo de un desvan perteneciente á un antiguo alcázar abandonado de su señor. ¡Pobre aspiracion, por cierto, la de la obra de arte, que sólo puede hallar la vida en ese cementerio!

Y ahora preguntarémos: ¿qué ventajas alcanza el arte con Exposiciones de esta naturaleza? Quedarse en lo material de la ejecucion, colocando la habilidad técnica sobre la inspiracion, el efecto deslumbrador sobre la belleza; perder la obra de arte en importancia lo que gana en efecto; ganar en valor técnico lo que le falta de valor estético; dejar á la utilidad material el puesto que le corresponde á la utilidad moral, y todo por haber dado á un *certámen de escuela* el carácter de un *certámen de arte*.

Pasemos ya á las obras hechas de encargo:

En estas obras bien puede el genio del artista haber sido estimulado por todas

las condiciones de localidad y situacion, y haber tenido todos los medios para dar á la obra la oportunidad, claridad y carácter convenientes, es verdad, ¿pero estas condiciones aparecerán en una Exposicion? En manera alguna. Y sin embargo, un jurado falla en definitiva sobre el mérito de una obra que no presenta el proceso debidamente formalizado.

No es este el momento de razonar acerca de la naturaleza del jurado que ha de dar fallos sobre las obras artísticas, porque este es punto que merece un razonamiento aparte. En este momento urge más satisfacer á la pregunta que desde luego pueden los artistas dirigirnos con toda la amargura del sentimiento artístico—¿qué encargos se hacen en la actualidad á los artistas? se nos podrá preguntar. Pocos, bien pocos, por cierto, y los que se hacen no pertenecen en su mayor parte al arte superior, á ese género en que aparece la mision civilizadora del arte plástico como *res summa*, en que á favor de la idealizacion se purifica la naturaleza que sirve de modelo, de cuanto puede acercar la representacion á la materialidad de ella. Es que no existen ya aquellas riquezas que las corporaciones religiosas tenian especialmente destinadas para llenar de obras artísticas las iglesias, los cláustros, las bibliotecas, las salas capitulares y los refectorios; pero bien pudieran haber sucedido á estas corporaciones en semejante tarea los gobernantes, los cuerpos populares, los magnates representantes de las glorias nacionales, decorando bajo planes especiales las paredes de los capitolios, de los tribunales, de los consistorios y de los palacios, de las iglesias mismas con obras del arte plástico en su género superior, en vez de degradar tales monumentos con la balumba de cortinajes de moda, de representaciones sin interés, y de papeles pintados incaracterizables.

El arte no es llamado en el dia para servir á las atenciones públicas como lo fué en la antigua Grecia; y por esto se ve precisado á servir á caprichos particulares; y hé aquí por qué la mayor parte de obras pictóricas y escultóricas tratan asuntos insignificantes, episodios históricos desconocidos, ó cuyo sentido sólo á determinadas individualidades se alcanza; detalles de historias particulares que son enigmas hasta para hombres especiales, ó están tomados al acaso para lucir la habilidad técnica, haciendo servir la idea á la forma, y no para que esta se armonice con la idea. ¡Ningun poema escultórico ó pictórico capaz de impresionar al público del modo que el arte debe hacerlo, si ha de llenar la noble mision que le está encomendada en la sociedad! ¡De este modo el arte

entra en un período fatal, acabando por ser considerado como inútil, como un objeto de lujo, ó como mero pasatiempo!

¿Hemos llegado acaso á este período? No lo investiguemos, no queramos saberlo. Sólo cabe decir que la civilizacion exige que se empleen cuantos medios á la mano vinieren, para la ilustracion de los pueblos y la morigeracion de las clases, á fin de hacer contraer los hábitos de un buen comportamiento social. Uno de los medios más eficaces para ello es el arte, bajo todas las formas que reviste, y con todas las aplicaciones que de tales formas pueden hacerse. El arte donde quiera, en los edificios públicos así religiosos como profanos, en todas las solemnidades, en todas las ceremonias, en las calles, en las plazas, en los paseos; y el pueblo recibirá, como en la antigua Grecia, leccion contínua y perenne de moralidad, de sociabilidad y de respeto á las creencias y á las instituciones.

Hé aquí por qué se pide proteccion para el arte; por qué se solicita de los gobiernos, de las autoridades y de los magnates, estímulos para fomentar su cultivo.

Ahora bien, es preciso confesar que los medios que hasta el presente se han empleado al efecto, respecto de las artes plásticas (ya que á ellas nos limitamos) sólo constituyen una parte de esta proteccion, quizá la primera en órden, pero la inferior en cualidad, puesto que es la más material. Es preciso, indispensable, completar el sistema, porque de seguir como hasta aquí, nada se alcanzará, todo será inútil, si no pernicioso, pues de la parte material del arte es fácil abusar, si no se ha abusado ya.

Para completar el sistema de fomento del arte, por medio de Exposiciones, debe tenerse en cuenta que dos son los objetos que estas Exposiciones deben tener, y son: ó la eleccion de obras sobresalientes, entre varias de un mismo género con determinado destino, ó simplemente establecer entre los artistas una superioridad relativa. El primer objeto, supone el arte en todo su desarrollo, para llenar la noble mision que entre los elementos sociales está llamado á desempeñar; el segundo objeto no supone más que tentativas de buen éxito para alcanzar un puesto distinguido en el mundo artístico. Las Exposiciones del primer género pueden clasificarse de *artísticas*, las segundas, permítasenos calificarlas de *escolásticas*. Estas deben preceder á las primeras, y deben ser del cargo peculiar de las escuelas, y juzgarse por las escuelas; aquellas son las que los gobiernos y las corporaciones populares y los magnates deben promo-

ver y ser juzgadas por la inteligencia garantida por unas pruebas de suficiencia preventivamente verificadas. Y los gobiernos, las corporaciones populares y los magnates deben promoverlas, ya no para crear y aumentar Museos, sino para completar monumentos, para caracterizar edificios así religiosos como profanos, para presentar en ellos á la vista de todos, el triunfo de la religion, los héroes de la humanidad y las glorias de la patria.

J. Manjarrés.

---

# UN LIBRO DE DIBUJOS

DE

# ANIELLO FALCONE.

Entre nosotros, en donde regularmente es la casualidad la que descubre de cuando en cuando alguna de las riquezas que encierran nuestros ignorados archivos, ha sido un verdadero acontecimiento la publicacion del *Indice de manuscritos que posee la Biblioteca Nacional,* que apareció impreso al final del tomo II del *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos,* formada con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo, que publican los Sres. D. Manuel Remon Zarco del Valle y D. F. Sancho Rayon.

Inmediatamente que por tan interesante documento tuvimos noticia del libro que motiva este artículo, ansiosos siempre de dar á conocer á nuestros lectores todas cuantas noticias de arte podamos desentrañar del polvo de nuestras Bibliotecas, nos apresuramos á verlo y hacer de él una ligera reseña, desgraciadamente sólo descriptiva, porque nada hemos podido averiguar de su procedencia, que quizás hubiera dado la luz necesaria para escribir su historia.

Concluido este ligero trabajo que el Director del Arte tuvo la imprudencia de confiarnos, sólo faltaba para publicarlo, una carta que habia de servirle de introduccion, en la cual el Sr. Zarco del Valle debia dar

con otras noticias de arte, algunas sobre el libro de que tratamos; pero las ocupaciones que absorben todo el tiempo de este inteligente y estudioso aficionado, sin duda no le han permitido escribirla; el mes pasaba rápidamente y estando próximo su fin, para que no carezcan nuestros suscritores del número correspondiente, no hemos podido menos de dar el artículo tal cual está, sintiendo que causas agenas de nuestra voluntad les priven de la lectura de la parte más interesante.

Forma el libro que nos ocupa un tomo en 4.°, encuadernado en tafilete rojo con dibujos dorados, y lo componian cuarenta y una hojas ó fólios; y decimos que lo componian, porque los aficionados que lo conocieron, con censurable falta de escrúpulo y delicadeza, han arrancado algunas de aquellas, valiéndose de un cortaplumas, cuyas huellas se ven en las que en el dia quedan. Los dibujos que contiene no son todos de mano de Falcone, á pesar de que el índice de manuscritos de la Biblioteca de cuya publicacion hemos hablado, lo señala *Falcone* (J) *varios dibujos* (*Aa* 136).

Están estos pegados á las hojas del libro y circunscritos por una línea de tinta negra que forma cuadro, leyéndose en la parte inferior y de letra posterior á la del siglo XVII en que nació y murió Aniello Falcone, las leyendas ó explicaciones de algunos, ó el nombre de su autor escrito tambien con tinta.

La primera hoja que está en blanco, tiene escritas en diferentes sitios además de las letras y el número de órden y clasificacion en la Biblioteca (*Aa* 136) las palabras y abreviaciones, *disegni meg°. Meglle* 48 *y Ag×llo,* esta última acompañada de una especie de signo ó monograma que tampoco hemos podido comprender. Vienen despues las hojas que contienen uno ó varios dibujos, todos los cuales vamos á describir, advirtiendo que el número árabigo pertenece á la hoja y el romano al dibujo cuya descripcion acompaña.

# CATÁLOGO

DE LOS DIBUJOS QUE HOY CONTIENE EL LIBRO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, SEÑALADO *A a* 136, Y REGISTRADO EN EL ÍNDICE CON EL TÍTULO

## FALCONE J., VARIOS DIBUJOS.

**1.—I.**— Alto, 0,110.— Ancho, 0,089.— Figuras, 0,067.

Dos figuras sentadas, la del primer término vuelta á la derecha en ademan de hablar con la otra que está de frente en este lado, y en el léjos se ve inclinada otra tercera figura.

Dibujo al lápiz rojo. Léese debajo *Aniello Falcone.*

**2.—II.**— Alto, 0,147.— Ancho, 0,116.

Estudio de media figura de un jóven desnudo, visto por la espalda y vuelto á la derecha.

Dibujo al lápiz rojo, con el fondo rayado para que la figura se destaque por claro. En la parte inferior tiene escrito: *A. Falcone.*

**3.—III.**— Alto, 0,143.— Ancho, 0,094.— Figura, 0,106.

Dibujo de una estátua que representa un rio; tiene una larga barba y está desnuda viéndose sentada y de frente un poco vuelta á la derecha, cogiendo con las dos manos un vaso que asoma entre sus piernas, de donde se ve salir una corriente de agua: el fondo sobre que se destaca la figura, lo forma un árbol y en la parte inferior varias plantas acuáticas.

Dibujo al lápiz rojo. En la parte inferior se lee ; *Una delle statue del Molo portate in Spagna dal Conde de Castriglia, le statue erano di Gio da*

*Nola é fu questa disegnata da Aniello Falcone in Napoli prima che fusse levata.*

Que la estátua era buena lo prueba el hecho de haberla dibujado Falcone antes de ser conducida á España ¿Qué ha sido de esta estátua? Creemos que esta noticia que nos da el dibujo del artista napolitano, no será perdida y que los apasionados indagarán su paradero, como nosotros por nuestra parte tratamos de hacerlo.

**4.—IV.**— Alto, 0,130.— Ancho, 0,089.— Figura, 0,082.

Grupo de seis figuras que parecen escuchar lo que una de ellas dice: los trajes de que están vestidas son del tiempo de Felipe IV de España: tienen todas el ancho sombrero chambergo, y la que está en primer término y se ve de espaldas, está envuelta en una ancha capa por debajo de la que asoma la espada.

Dibujo al lápiz rojo. En la parte inferior se lee: *Aniello Falcone in maniera del Galloto.*

Uno de los dibujos que damos en fac-símile, litografiado por D. C. S. Araujo, con este número, es el que en el estilo del célebre grabador de Nancy *Jacques Callot* hizo el pintor napolitano.

**5.—V.**— Alto, 0,116— Ancho, 0,079— Figura, 0,065.

Grupo de tres figuras, en primer término á la izquierda una mujer vuelta á la derecha un poco inclinada hácia adelante, recibe unas ropas que un muchacho en opuesto sentido y agachado saca con sus manos de un saco que se ve á los piés de la primera figura: en el léjos, detrás de esta y á la izquierda medio cubierta por ella, se ve á otra mujer encorvada bajo el peso de un cesto que lleva por medio de un palo sobre el hombro izquierdo.

Dibujo al lápiz rojo. En la parte inferior se lee: *Aniel Falcone,* y al verso *Giacomo Gallot.*

Por la semejanza que tiene este dibujo con algunas de las estampas de Callot se conoce que como en el anterior, trató Falcone de imitarle tambien.

**6.—VI.**— Alto, 0,068— Ancho, 0,109— Figura, 0,061.

Grupo de tres soldados con sombreros de anchas alas; el de la



Pag. 4.



Aniello Falcone in maniere del Gallotto.

Pag. 15



Filippo Napolitano.

... J. Donon Madrid.

izquierda que se ve de perfil vuelto á la derecha, extiende el brazo de este lado hablando con los otros, uno de los cuales tiene apoyados los brazos sobre un arcabuz; á la derecha y muy separada de ellos hay otra figura aislada, que por la pluma que adorna su sombrero, el lazo de la banda y las grandes botas que cubren sus piernas, parece un capitan.

Dibujo al lápiz rojo como los anteriores y debajo de él se lee: *Falcone.*

**VII.** — Alto, 0,052 — Ancho, 0,51.

Una cabeza : la leyenda que lleva debajo, dice ser un retrato.

Dibujado al lápiz rojo, que tiene escrito en la parte inferior *il P. N. Gelormino fatto da Honofrio di Leone.*

Aunque quizás este dibujo sea del caballero *Octavio Leoni*, llamado el Paduanino, de quien se conocen algunos grabados de retratos de artistas y personas célebres, la semejanza que observamos tiene con los de Falcone, nos hacen creer que es de mano de *Andrea Leone*, discípulo é imitador suyo. De todos modos el colector equivocó el nombre del artista, pues no recordamos ninguno llamado *Honofrio.*

**VIII.** — Alto, 0,052 — Ancho, 0,048.

Una cabeza retrato de un hermano ó pariente de nuestro artista.

Dibujada al lápiz rojo lleva en la parte inferior la inscripcion, *Ritratto di Genaro Falcone fatto da Aniello Falcone.*

**7. — IX.** — Alto, 0,103. — Ancho, 0,073. — Figura, 0,087.

Figura sentada vuelta hácia la derecha y cubierta con anchos paños, descubierta la cabeza y desnudos los piés, con los brazos cruzados sobre las piernas.

Dibujo al lápiz rojo en cuya parte inferior se lee : *Anniel Falcone.*

**8. — X.** — Alto, 0,093. — Ancho, 0,076. — Figura, 0,062.

Una mujer sentada vista de frente con las manos sobre la falda, entre las que tiene un objeto que parece examinar con atencion.

Dibujo al lápiz rojo, que en su parte inferior tiene escrito, *Anniel Falcone.*

**9.—XI.**— Alto, 0,086.— Ancho, 0,132.— Figura, 0,055.

Precioso dibujo representando una gloria de seis ángeles.

Dibujado al lápiz rojo y mucho más acabado que los anteriores, sin nombre de artista ni inscripcion de ningun género.

Respirando este dibujo la gracia de las composiciones del *Dominiquino* y del *Alvano*, no temeriamos atribuírselo á cualquiera de estos dos discípulos del flamenco Calvart y de la escuela de los Carraccis, si la perfeccion y severidad con que está ejecutado no nos revelara más bien la manera del primero de estos pintores.

**10.—XII.**— Alto, 0,143.— Ancho, 0,103.— Figura, 0,125.

Figura completamente desnuda èn caricatura. Está vuelta á la izquierda, y con la mano derecha sostiene su descomunal nariz que baja hasta la cintura; las orejas, la barba y el vientre son grandes y monstruosos, mientras los brazos y piernas son raquíticos.

Dibujada al lápiz rojo léese debajo: *Caricatura d'un Napolitano dal Dominichino.*

Sabido es, que quizá fué Falcone el único artista que no tomó parte en las persecuciones de que fué objeto en Nápoles el Dominiquino, ¿seria acaso tambien su confidente y en su compañía el dulce y tímido artista boloñés, confiaria al lápiz su única venganza, ridiculizando á alguno de sus perseguidores?

**11.**—Falta la hoja.

**12.—XIII.**— Alto, 0,146.— Ancho, 0,103.— Figura, 0,130.

Figura de perfil marchando hácia la izquierda con los brazos levantados: está vestida con coleto y calzon y lleva en la cabeza una toca que cae sobre el hombro izquierdo y termina en la punta por una borla.

Dibujada al lápiz rojo y debajo tiene escrito: *Aniello Falcone.*

**13.**—Falta la hoja.

**14.**— Id.

**15.—XIV.**—Alto, 0,107.—Ancho, 0,057.—Figura, 0,092.

Figura de espaldas, vestida con coleto y calzon, y cubierta la cabeza con un chambergo del que no se ve más que la copa por la inclinacion de la figura hácia adelante. Un poco inclinada á la derecha y mirando hácia abajo, tiene apoyado el codo del brazo derecho en un pretil que se ve á este lado.

Dibujo como los anteriores al lápiz rojo; está marcado en el ángulo superior derecho con el núm. 102 y debajo léese: *Filippo Napolitano.*

Como se ve por la inscripcion, este dibujo cuyo fac-símile acompaña á este número, es de mano del pintor Napolitano Felipe Liano del Ángeli, llamado El Napolitano y á quien se suele confundir con Felipe Liaño, pintor grabador español, de quien se ocupa Bartsch en el tomo diez y siete, que fué discípulo de Alonso Coello y amigo de Lope de Vega, que hizo su epitafio.

**XVII.**—Alto, 0,109.—Ancho, 0,064.—Figura, 0,090.

Una figura vuelta de espaldas que tiene recogido en la cintura un paño que parece un delantal, con la cabeza descubierta y de la que cae el pelo en guedejas sueltas sobre los hombros.

Dibujo tambien al lápiz rojo, sin inscripcion ni nombre de artista.

La semejanza de este dibujo con el descrito anteriormente, á cuyo lado se halla pegado en la misma hoja, nos hace creer sea como aquel de mano de Filippo Liano del Angeli.

**16.—XVIII.**—Alto, 0,142.—Ancho, 0,073.—Figura, 0,131.

Figura de un niño visto de frente, un poco vuelto hácia la izquierda, que con las manos levanta el faldon de la camisa é inclina hácia

adelante la cabeza, á fin de examinar la parte descubierta.

Dibujado al lápiz rojo, y léese debajo: *Andrea de Leone.*

**XIX.** — Alto, 0,143. — Ancho, 0,072. — Figura, 0,133.

Otro niño visto tambien de frente, que camina hácia la parte anterior de la izquierda, elevando los brazos y uniendo las manos en ademan de súplica.

Como el anterior y los descritos hasta ahora, dibujado al lápiz rojo y debajo se lee el nombre del célebre pintor francés *Nicolo Possino,* italianizando como se ve su apellido *Poussin.*

**17.**—Falta la hoja.

**18.**— Id.

**19.**— Id.

**20.** — **XX.** — Alto, 0,110. — Ancho, 0,084.

Retrato de un anciano de frente despejada y larga barba blanca.

Dibujado á dos lápices rojo y negro, no tiene inscripcion en la parte inferior, pero en el ángulo superior de la derecha, se lee con alguna dificultad la palabra *cadora,* escrita con lápiz rojo.

El brio y maestría con que está dibujado, y la manera tan diferente de la de Falcone, hacen conocer á primera vista que no es este dibujo de su mano: no es fácil designar quién es el artista que lo hizo, pero habiendo comparado el retrato con los que de Ticiano existen, representando al pintor veneciano en los últimos años de su vida, casi nos atrevemos á asegurar que es este el retratado, lo que tambien nos induce á creer la palabra *cadora* escrita con lápiz y medio borrada, resto quizás de otra inscripcion más larga, pues sabido es de todos que aunque este célebre artista no firmó así, varios aficionados que poseian sus dibujos, los han marcado *Ticiano di Cadora,* uniendo á su nombre el del lugar de su nacimiento.

Más adelante esperamos poder reproducir en fac-símil esta preciosa cabeza, llena de vida y de carácter.

**21.**—Falta la hoja.

**22.** — **XXI.** — Ovalo — D. mayor, 0,143. — D. menor, 0,098.

Una gloria de querubines, á la izquierda se ve á un ángel sentado sobre una nube en la que apoya la mano izquierda, teniendo levantado el brazo derecho y la mano sobre la cabeza.

Dibujado al lápiz negro sobre papel azul y sin inscripcion.

**XXII.** — Alto, 0,066. — Ancho, 0,127.

Representa este dibujo una batalla; en el primer término se ven combatiendo dos ginetes que dirigen sus caballos hácia la izquierda, á la derecha un arcabucero dispara su arma sobre uno de ellos, y en el fondo se distingue la confusion del combate.

Dibujado sobre papel gris oscuro con lápiz negro; léese debajo: *An. Falcone.*

**23.**—Falta la hoja.

**24.** — **XXIII.** — Alto, 0,122. — Ancho, — 0,089.

Retrato de un jóven agraciado, visto casi de frente, un poco vuelto á la izquierda.

Dibujo á dos lápices, negro y rojo, que tiene debajo escrito. *Ritrato d'An Falcone fatto da se in etá piú fresca dall'altro.*

Por esta inscripcion vemos que el retrato es del mismo Falcone, y que en el libro debió de existir otro, sin duda en alguna de las hojas arrancadas.

Tambien publicarémos más adelante esta preciosa cabeza.

**25.** — **XXIV.** — Alto, 0,130. — Ancho, 0,069. — Figura, 0,105.

Figura de perfil vista un poco por la espalda, que envuelta en un ropaje de grandes pliegues marcha hácia la derecha volviendo la cabeza al fondo.

Dibujada al lápiz rojo, tiene en la parte inferior escrito: *Cav.e Mattia* y al verso *Cabaliere Calabrese.*

Indudabiemente es este dibujo del calabrés *Mattia Pretti,* cuya habilidad en el manejo de la espada llenó su vida de aventuras que la hacen parecer una interesante novela.

**XXV.** — Alto, 0,100. — Ancho, 0,072.

Estudio de medio cuerpo de una figura envuelta la cintura en anchos paños,

Dibujo al lápiz rojo, debajo del cual se lee: *An Falcone.*

**26. — XXVI.** — Alto, 0,119. — Ancho, 0,081. — Figura, 0,094.

Un muchacho sentado visto de perfil á la derecha, hácia cuyo lado mira con atencion, cruzadas las manos y puestas sobre la rodilla izquierda.

Dibujado al lápiz rojo y con la inscripcion en la parte inferior: *Aniello Falcone.*

**27. — XXVII.** — Alto, 0,103. — Ancho, 0,083.

Cuatro peras pintadas á la aguada.

**XXVIII.** — Alto, 0,112. — Ancho, 0,055.

Dos estudios unidos, pintados á la aguada representando un clavel encarnado y una bellota.

Debajo de los núms. XXVII y XXVIII léese: *Della Garzona.*

Tanto estas aguadas como las que hay en la hoja 30, que despues describirémos, deben ser de *Juana Garzoni de Ascoli,* pintora italiana que vivió mucho tiempo en Florencia y se creó alguna celebridad pintando flores, frutas y retratos en miniatura, y que á su fallecimiento en Roma en 1683 legó sus bienes á la Academia de San Lúcas, la que en muestra de su agradecimiento la elevó un monumento de mármol en su iglesia.

**28. —XXIX.** — Alto, 0,146. — Ancho, 0,108.

Estudio de un busto visto de frente, con la cabeza levantada, mirando á la derecha y envuelto el cuerpo en una ancha toga.

Dibujado al lápiz rojo, y léese debajo: *Cav.ᵉ Mattia Preti nel suo stile di Paolo.*

Segun Dominici, fué tanta la admiracion que causaron á Preti las obras de Pablo Veronés, que aun las pinturas de Ticiano miró en Venecia con frialdad; es pues natural que segun el dicho del Calabrés, que el mismo autor nos ha conservado, *que si bien el Guercino era su maestro, todos los grandes pintores lo habian sido para sus estudios*; despues de admirar las magníficas pinturas murales del Veronés, dibujase en su estilo, lo que nos dice bien claro el sentido de la inscripcion que lleva al pié el dibujo de que nos ocupamos.

**29. — XXX.** — Alto, 0,135. — Ancho, 0,073. — Figura, 0,126.

Grupo de tres figuras, mirando hácia la derecha: la que está en primer término, vista un poco por la espalda, adelanta la pierna derecha y eleva los brazos en actitud de sorpresa, mientras los otros dos hablan tranquilamente,

Este dibujo que está pegado al folio 28 vuelto, está hecho con pluma y lavadas las sombras de sépia y debajo de él léese: *Gio Balduccio.*

*Juan Balducci,* llamado tambien *Cosci,* á quien segun la inscripcion pertenece este dibujo, créese que era natural de Nápoles, donde se estableció y murió en 1600.

**30. — XXXI.** — Alto, 0,091. — Ancho, 0,099.

Estudio de una rama de cerezas. Pintado á la aguada.

Léese debajo: *Della Garzona.*

**XXXII.** — Alto, 0,076. — Ancho, 0,108.

Estudio de dos mariposas volando. Pintado á la aguada.

Debajo tiene escrito: *Della Garzona.*

**31—XXXIII.**— Alto, 0,127.— Ancho, 0,096.

Estudio de una cabeza vuelta un poco á la izquierda.

Dibujo á dos lápices, rojo y negro, que tiene escrito en la parte inferior: *Fatto da An Falcone.*

**32.**—Falta la hoja.

**33.—XXXIV.**— Alto, 0,070.— Ancho, 0,106.

Dibujo de dos cabezas en caricatura: la de la izquierda que está vista de frente tiene debajo escrita la letra A; la de la derecha de perfil á la izquierda y tiene una nariz muy grande, está marcada con la letra B.

Dibujado á la pluma y sin inscripcion de ningun género.

**XXXV.**— Alto, 0,092.— Ancho, 0,063.

Retrato en busto de un caballero de avanzada edad, que tiene puesto un gaban forrado de pieles,

Dibujado al lápiz, con algunos toques de pluma en el rostro y la barba. Léese debajo: *D. Honofrio di Leone.*

No sabiendo que haya existido ningun pintor de este nombre, no podemos menos de pensar al leer la inscripcion de este dibujo, lo que ya hemos dicho al describir el que bajo el mismo nombre figura en el fólio 6.

**XXXVI.**— Alto, 0,090.— Ancho, 0,072.— Figura, 0,083.

Figura de perfil marchando hácia la izquierda, levantando la cabeza y el brazo derecho. Está envuelta en anchas ropas, y lleva en la mano izquierda y debajo del brazo sujetándole con él un baston.

Dibujo á la pluma que está marcado en el ángulo superior de la izquierda con el núm. 99 y debajo del cual se lee: *Gio Battistiello Caracidoli.*

Como habrán observado nuestros lectores, no es la exactitud de la ortografí de los nombres de artistas ciertamente, lo que recomienda al colector de los






FALCONE




FALCONE.

dibujos de que tratamos; el que acabamos de describir debe ser de *Juan Bautista Caracioli*, llamado el *Batistiello*, pintor napolitano discípulo del Caravagio.

**34. — XXXVII.** — Alto, 0,127. — Ancho, 0,081. — Figura, 0,117.

Un caballero, cubierta la cabeza con un ancho sombrero adornado con plumas, vuelto de perfil á la izquierda y con la mano de este lado apoyada en la guarnicion de la espada, extendiendo la otra en actitud de dar una órden.

Dibujado á la pluma, y en la parte inferior se lee: *Falcone.*

Grabado en sentido inverso, damos con este número una reproduccion exacta de este dibujo.

**XXXVIII.** — Alto, 0,110. — Ancho, 0,041 — Figura, 0,090.

Estudio de una figura vista de espaldas; no tiene dibujado el brazo derecho ni el pié del mismo lado.

Dibujo á la pluma sin ninguna inscripcion.

**35.** — Falta la hoja.

**36. — XXXIX.** — Alto, 0,120. — Ancho, 0,091. — Figura, 0,033.

La venida del Espíritu Santo. En el centro de un templete cuya parte superior corona una balaustrada, está la Santísima Vírgen rodeada de los apóstoles formando un grupo, sobre el cual descienden los divinos rayos.

Dibujo á la pluma, lavado en algunas partes con tinta y con toques de lápiz rojo, tiene cortados los ángulos superiores y en la parte inferior se lee: *Gio Bernardino siciliano suoceso dello Spagnoletto.*

Indudablemente el artista indicado como autor de este dibujo debe de ser *Juan Do*, discípulo é imitador del Españoleto, cuyos cuadros llegaron á confundirse con los de su maestro.

**37. — XL. — XLI.** — Alto, 0,182. — Ancho, 0,125.

Dos dibujos unidos; proyectos de techos.

Lavados de sépia, y debajo de ellos se lee: *Prosperino.*

¿Serán estos dibujos, así como los que contiene la hoja 38 siguiente, del pintor de grotescos *Prospero,* con quien trabajó algun tiempo el *Caravagio* cuando disgustado de pintar flores y frutas abandonó á su maestro el Josepin? Aunque sin asegurarlo nosotros creemos que sí.

**38. — XLII. — XLIII.** — Alto, 0,153. — Ancho, 0,132.

Otros dos dibujos unidos, proyectos de techos.

Lavados de sépia y con la inscripcion: *Prosperino.*

**39. — XLIV.** — Alto, 0,127. — Ancho, 0,065. — Figura, 0,120.

Un muchacho que marcha hácia la izquierda sosteniendo con las manos sobre su cabeza una vasija donde se ve una cabeza humana.

Dibujado á la pluma y con la inscripcion: *S. Rosa.*

Parecerá excusado advertir aquí que este precioso dibujo es original de Salvator Rosa, cuando la firma que lleva al pié así lo indica, pero no es fuera de propósito indicar la belleza que atesora y la originalidad suma que acredita la verdad de su firma.

**XLV.** — Alto, 0,123. — Ancho, 0,088. — Figura, 0,095.

Un caballero vestido con media armadura, á caballo galopando hácia la parte anterior de la izquierda.

Dibujo á la pluma sobre un papel en donde se distinguen dibujadas con lápiz tres orejas. Léese debajo: *Falcone.*

Tambien acompaña á este número una reproduccion exacta de este dibujo aunque grabado en sentido inverso.

**40.** — Falta la hoja.

**41.—XLVI.**—Alto, 0,153.—Ancho, 0,130.—Figura, 0,102.

El Padre Eterno en la gloria, sentado sobre nubes con el globo que representa al mundo en la mano izquierda y la derecha levantada en ademan de bendecir, rodeado de querubines.

Dibujo de forma ovalada hecho al lápiz rojo, lavado de sépia que debajo de los piés del Señor tiene escrito: *C. Pomarani.*

Nosotros traducimos la inscripcion de este dibujo, que es el último del libro, por *Caballero Pomerance* como era llamado *Cristóbal Roncalli,* discípulo del *Pomerancio* y una de las víctimas del Caravagio, que en venganza de haber aceptado del cardenal Crescenzi una obra importante, le hizo acuchillar la cara por un espadachin pagado.

---

Hemos concluido nuestra tarea, y quizá con ella hemos dictado la sentencia de muerte de este precioso libro. Nuestros lectores han visto, por las hojas que ya le faltan, las mutilaciones que ha sufrido, y mucho tememos que continúen si desoyendo la autorizada voz del sábio é ilustre Director de la Biblioteca Nacional, no se conceden á este establecimiento el suficiente número de celadores que constantemente pide para evitar, como en su última Memoria dice, que la Biblioteca llegue á convertirse *en un monton de libros incompletos y estropeados, aprovechables únicamente en las fábricas de papel de estraza.* Si sus quejas no se oyen, si sus justas peticiones no se atienden, el libro de que nos hemos ocupado desaparecerá como otros muchos, pero al menos no sin que se sepa que existió; quizás estos ligeros apuntes sirvan para señalar al que faltando á la confianza y á la que á sí mismo se debe todo hombre honrado, robó para sí solo, ó quizá con peor objeto, un bien que á todos pertenece.

Algun libro más de esta clase posee la Biblioteca Nacional digno de darse á conocer por El Arte en España con igual solicitud que ha empleado para hacer público este, llamado impropiamente de Falcone. Y

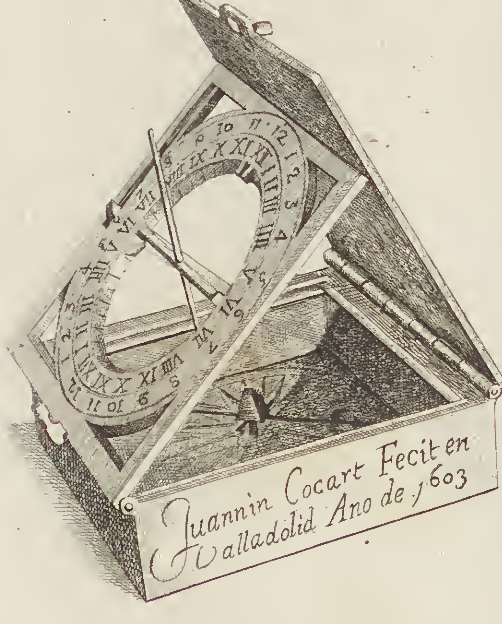
deben estudiarse estos preciosos libros, porque ora bajo el punto de vista artístico, ora bajo el punto de vista arqueológico, son de suma importancia para el artista, el erudito y el aficionado al estudio del arte y de su historia.

Felices nos conceptuariamos si del mismo modo que podemos dar á conocer al mundo las preciosidades histórico-artísticas de la Biblioteca Nacional, que con cariñosa galantería facilita y pone expeditos los medios de estudiar sus tesoros á cuantos lo desean, pudiéramos tambien hacer lo mismo con los de otras bibliotecas inmensamente más ricas que la Nacional en este género de preciosidades.

R. Sanjuanena y Nadal.

---

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.






DE LA COLECCION DEL Sʀ URZAIZ

# RELOJ DE SOL, PORTÁTIL, DE COCART.

---

D. Isidoro Urzaiz, grande aficionado á las bellas artes, tiene la satisfaccion de poseer entre los objetos de arte curiosos y bellísimos que forman su coleccion, un reloj de sol ó brújula de bronce dorado á fuego, muy importante bajo diferentes puntos de vista.

Como se manifiesta clara y exactamente este objeto artístico-industrial que deseamos dar á conocer al público, en la lámina grabada al agua-fuerte que acompaña á estas líneas, omitirémos relaciones prolijas de su forma y estructura, limitándonos á decir de él lo que en la estampa no se puede expresar.

La parte que forma el horario, gira y cae sobre el cristal que cubre el sitio ocupado por la aguja; y despues, la tapa que descansa, segun se ve en la estampa, sobre el horario, gira á su vez sobre sus goznes, cae y cierra la cajita, sujetándose por una muesquecilla que da vueltas, y que por la parte de adentro, figura la cara del sol, segun se indica en el paisaje de la derecha del agua-fuerte. Cerrado de este modo el instrumento, mide de alto 0,019 y de ancho 0,055. En la parte que le sirve de base ó asiento, así como en la tapa, por el lado contrario al paisaje del niño, que son las caras que se ven, cerrada la cajita, hay grabados los nombres de las siguientes ciudades y villas, á dos columnas y con

mosle de las que le han dado á conocer dejando la pluma despues de volver á encomiar la belleza y gusto con que está aplicado el arte á la industria (fin que con empeño se proponen hoy los países civilizados) en este precioso instrumento de la coleccion del Sr. Urzaiz.

V.

---

9



Carlo Dolci pinxit. B. Ametller sculp.

MATER CHRISTI.

# BREVES NOTICIAS

SOBRE

# DON BLAS AMETLLER

## Y SUS OBRAS.

Hace algunos meses que al ocuparnos en las columnas del ARTE, del grabado, con motivo de la Exposicion del año último, nos doliamos de la falta de proteccion en que se hallaba, é indicabamos los medios que segun nuestra opinion debian adoptarse, á fin de que contando este importante arte con iguales auxilios que sus compañeros la pintura, la escultura y la arquitectura, no le viésemos con dolor, despues de arrastrar una penosa y lánguida existencia, desaparecer completamente de España.

No abrigamos la pretension de creer que oidas nuestras quejas, han sido la causa que ha producido la compra de la coleccion de estampas reunida por el académico D. Valentin Carderera, pero siempre recordarémos con júbilo que los primeros hemos levantado la voz en defensa del grabado, haciendo conocer la necesidad en que estaba la nacion de extender sobre él su mano protectora, y que los primeros tambien hemos abogado por la adquisicion de aquella importante coleccion, base sobre que ha de levantarse algun dia nuestro *Gabinete Nacional de Estampas.*

Mas si el abandono en que hasta ahora se ha tenido al grabado es de fácil remedio, si la apertura de un rico Museo donde estudiar, y la compra para la Calcografía de las buenas obras que nuestros artistas presen-

ten en las Exposiciones, pueden estimularlos y levantar de su postracion á este abatido arte, la indiferencia y descuido con que se ha mirado todo cuanto con él tenia relacion, desde principios del siglo sobre todo, ha sido causa de un mal irremediable, que tienen que lamentar los que deseen escribir su historia y se ocupen al hacer los catálogos de la obra de nuestros grabadores, de los detalles biográficos que han de explicarla.

El *Diccionario de Cean Bermudez* y las *Actas de distribucion de premios de la Academia de San Fernando*, únicos archivos á que podemos acudir en busca de noticias, prestan sin duda alguna buenos servicios, pero el primero dió á luz su obra en el año de 1800 y no menciona en ella á ninguno de los artistas que aún vivian, y la segunda que aunque muy ligeramente se ocupaba en dar algunos datos biográficos de sus individuos que fallecian, suspendió pocos años despues sus tareas, por causas agenas de su voluntad, y si bien las reanudó en el año de 1832 y posteriormente despues de otro largo silencio en 1856 y desde el de 1864 periódicamente de dos en dos años, de estas interrupciones que manifiestan cuál era su estado interior, tenian que resentirse los escritos que daba al público en los que ya no encontramos como en los primeros las utilísimas aunque pequeñas biografías de los artistas que cada año desaparecian de sus bancos.

Dando crédito, como no podemos menos, al actual secretario, hoy la Academia guarda en sus archivos las noticias biográficas de los individuos que pierde, y aunque prefeririamos verlas impresas en los resúmenes de sus trabajos, aun á cambio de las noticias de libros que adquiere, y aunque á nosotros nunca nos parecieran ni poco propias de sus sesiones, ni cansado el oirlas, nos contentamos con que á lo menos existan y puedan servir algun dia á los escritores que del arte se ocupen; pero no debió suceder así en las épocas de que acabamos de hablar, y en vano hemos buscado y pedido datos para dar á nuestros lectores una ligera biografía del grabador D. Blas Ametller, á pesar de que fué académico, director del grabado, y dejó en pos de sí estimables obras.

No más feliz que nosotros, ha debido ser el académico D. José Caveda; en sus *Memorias para la historia de la Academia*, que en cuanto al grabado pudieran llamarse, *Apuntes para las Memorias que han de servir para escribir la historia de la Academia*, nada nos dice que pueda conducirnos á nuestro objeto. No nos sorprende que el estudioso académico haya dejado volar su pluma, mientras trataba de la época ó historia casi fabulosa del grabado en España, es decir, desde la invencion de este arte hasta la creacion de la Academia, pero se nos figura que en un libro que lleva el título que ha dado al suyo, debiera haberse detenido algo más desde esta época, y que en él debian haber tenido cabida, con tanta más razon tratándose de individuos de la corporacion que la dieron algun brillo, ciertos datos como fechas de nacimientos, de oposiciones, nombramientos, pensiones, fallecimientos y otras varias noticias concernientes á los académicos, porque al fin y al cabo la historia de estos es la verdadera historia de la Academia, y sin ellos no hay Academia posible.

El Sr. Caveda, estamos seguros, no ha hecho más que lo que le han permitido los materiales que pudo proporcionarle el archivo de su Academia; no es pues extraño que los que en él entramos con el carácter de curiosos importunos, no sepamos más que lo que él supo. El Arte en España ha ofrecido á sus suscritores ocuparse de este libro, cuando se halle concluido y aunque algunas inexactitudes pudiéramos citar á su autor, hijas indudablemente de la precipitacion con que ha escrito los dos capítulos que al grabado dedica, dejarémos en paz á *Buona Martino* que suponemos sea *Martin Schonganer* llamado por la excelencia de sus obras el *hermoso Martin*, aleman de pura raza, entre los grabadores italianos y al lado de *Marco Antonio*, tambien á el holandés de *Goltzio* y su discípulo *Saenredam* entre los alemanes, mientras que *Cort* tan italiano como los nacidos en aquel hermoso país, cuyas obras imitaron *Mazza, Ogiato*, *Fontara Fredo*, *Morelli*, *Capriolo*, *Lauri Cungi* y otros artistas, anda mezclado con sus compatriotas á quienes tampoco se parece; no nos ocuparémos de *Holbein* que en castigo sin duda de haber vivido y

muerto en Lóndres, se ve colocado por el Sr. Caveda entre los ingleses, y en fin de otras muchas cosas que nos dice en su obra que dejamos al cuidado del inteligente escritor que ha de juzgarla, y pasando ya á tratar de nuestro grabador, digamos cuanto sobre él hemos podido averiguar.

Fué D. Blas Ametller natural de Barcelona, donde nació en el año de 1768, y allí dibujó y estudió en la Escuela de Nobles Artes, hasta que pensionado por la Real Junta de Comercio y Consulado del principado de Cataluña, vino á Madrid á continuar el estudio de su arte. Ya en la córte y bajo la direccion de Carmona, en el año de 1792 sus adelantos eran notables, y en este mismo año grabó por un original de Pereda una estampa que representa *El Dulce Sueño de Jesus* que en muestra de agradecimiento dedicó á su protectora la indicada Junta.

En el año siguiente de 1793, á la edad de veinte y cinco años, vemos á nuestro artista presentarse al concurso abierto por la Academia para obtar al único premio ofrecido á el grabado en dulce. Propuso la Academia como asunto para los grabadores de láminas de cobre, grabar el retrato que Goya hizo del arquitecto *D. Ventura Rodriguez*, cuyo original posee la Academia, y sólo dos jóvenes grabadores presentaron sus obras, siendo uno de ellos Ametller y el otro D. Manuel Esquivel. Examinadas estas por la Junta compuesta de veinte vocales, obtuvo diez y seis votos la del primero y cuatro la del segundo, por cuya razon se concedió á Ametller el premio que consistia en una medalla de oro del valor de una onza, pero queriendo la Junta calificadora al mismo tiempo, recompensar la aplicacion de Esquivel, que á sus pocos años y en el corto tiempo que hacia se ejercitaba en el grabado, manifestaba hermosa disposicion y gusto para este arte, creó con el título de extraordinario un premio de una medalla de plata de valor de cinco onzas que le fué concedido.

Siguió Ametller grabando bajo la direccion de Carmona, y así ha tenido cuidado de hacerlo constar en algunas de sus estampas, entre las

que citarémos : el retrato de *D. Luis de Góngora* por un dibujo de Maea, *Santa Rosa de Lima* del cuadro de Murillo que acaba de venderse en Paris con la coleccion de D. José de Salamanca, y el *Aguador de Sevilla* célebre grabado del cuadro de Velazquez, que existia en el Palacio Real. En el año de 1797 con fecha de 3 de Setiembre, fué creado académico de mérito, y con este título firma su apreciada estampa *La caza del avestruz* que hizo en el de 1803 por un original de Bouder, y en 16 de Abril de 1821, como justa recompensa de su mérito y laboriosa vida, fué nombrado Director del grabado en la Academia de San Fernando, título cuyo merecimiento justificó en el siguiente año, grabando *Las exequias de Julio César*, por el cuadro original de Lanfranco que posee el Real Museo — que en nuestra humilde opinion es su mejor y más sábia estampa— y cuyo cargo siguió desempeñando hasta el 20 de Octubre de 1841, en que ocurrió su fallecimiento, dejando como albaceas testamentarios á don Manuel Vazquez, D. Antonio Sagau y D. Antonio Puidullés.

Muchas y bellas son las estampas que Ametller grabó y son hoy buscadas por los aficionados; cierto es que no dibujó tan bien como Selma y que fué inferior á él como grabador, pero en alguna de sus obras se eleva á su altura, y hasta se coloca al nivel de su maestro Carmona, y á pesar de que su verdadero lugar está detrás de estos dos artistas, fué un excelente grabador en cuya variada obra, que contiene la reproduccion de buenos cuadros nacionales y extranjeros, muchos y excelentes retratos, y la representacion de monumentos y sucesos que pertenecen á la historia, hasta la segunda mitad del presente siglo, ha dejado modelos dignos de imitar á los que hoy se dedican á tan difícil arte.

Los escritores extranjeros, y principalmente los alemanes, empiezan á ocuparse de nuestros grabadores, y entre sus obras las de Ametller no son ciertamente las menos apreciadas. Heller primero y despues Le Blanc y Defér mencionan alguna, pero su catálogo se compone de varias de las que hemos nombrado y otras tan conocidas como *La misa de San Gregorio* y los *Retratos de Velazquez y de Ricardós*, no pasando su número

de media docena. El Arte en España no tardará en dar á sus lectores, luego que pueda presentarlo todo lo completo posible, el catálogo de las obras de este estimable artista, y por eso no hacemos mencion en estos apuntes de otras estimadas estampas tan conocidas entre los aficionados como las que hemos indicado, contentándose hoy con dar en este número una de las primeras que grabó nuestro artista, cuya plancha ha logrado salvar de una destruccion completa, como se deja ver por el estado de las pruebas que hoy da, á pesar del cuidado que se ha tenido de hacerla acerar, á fin de prolongar su existencia, y la acompaña con estas cortas líneas que ojalá encontrasen un crítico que rectificándolas ó destruyéndolas por completo, hiciera brotar la luz necesaria para escribir bien la historia del grabador y su obra (1).

R. Sanjuanena.

---

(1) *Errata.*—En la página 139, línea 24, donde dice *Schonganer*, léase *Schongauer*; y en la misma página, línea 29, en vez de *Fontara*, léase *Fontana*.

# ARQUITECTURA MILITAR

DE LA

# EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

## CASTILLO DE TORRUELLA DE MONTGRÍ (CATALUÑA).

SIGLO XIII.

La necesidad de asegurar y defender los nuevos territorios que al final de cada campaña feliz arrebataban los cristianos á los musulmanes, al mismo tiempo que las frecuentes discordias entre aquellos, fuéron las causas principales para que la Península se cubriera durante la edad media de un sinnúmero de castillos y fortalezas, cuyos degradados restos podemos aún estudiar en muchas partes. No contribuyó menos nuestro régimen municipal á aumentar el número de estos edificios militares, pues sabido es que cuando una poblacion no contaba con los recursos suficientes para construir ó defender un recinto contínuo que la resguardara de sus enemigos, buscaba en una fortaleza más reducida, edificada por lo comun en alguna altura próxima al pueblo, el refugio donde acogerse con sus bienes en tiempo de guerra, defendiéndola los mismos vecinos, que volvian á sus tareas despues de pasado el peligro.

Levantados nuestros castillos con pocos recursos, y generalmente con la idea de proteger más bien que con la de sujetar á la poblacion vecina, sus disposiciones defensivas, su aspecto exterior y hasta su situacion establecen entre ellos y los edificados en la misma época en el centro de Europa, notables diferencias que hasta principios del siglo XV no empiezan

á borrarse, sin llegar sin embargo á desaparecer nunca. Los castillos feudales extranjeros no son otra cosa que la villa romana con todas sus dependencias y accesorios defendida por un recinto exterior y por un reducto de seguridad, que era la habitacion señorial, unas veces aislada y otras adosada interiormente á los muros, pero siempre dominándolos.

No teniendo otro objeto que proteger la poblacion agrícola contra las excursiones del enemigo, guardar los puntos de paso en las fronteras, sirviendo de apoyo para las expediciones ulteriores y atalayar el país propio, nuestros castillos son el verdadero *castellum* romano, y hé aquí claro las causas principales de las diferencias que hemos dicho existian entre unos y otros, diferencias que comprueban tambien algunos documentos de la época. Entre otros podemos citar el usaje 2.° de las Constituciones de Cataluña que da la siguiente definicion de lo que en aquella época se entendia aquí por castillo: «Los antiguos llamaron oppido á la fortificacion situada en lugar muy elevado, que casi quiere decir tanto como casa alta, la cual dividida por muchos muros es tenida por castillo.»

Existen, pues, entre ambos, diferencias notables: los primeros, no no siendo como hemos dicho otra cosa más que la *villa* romana provista de defensas exteriores, su posicion, su construccion y el sistema de sus defensas es caprichoso, vario, no teniendo más norma que la defensa del propio dominio, único interés del señor; en los segundos, por el contrario, se ve una extrema paridad en las disposiciones de la planta, apareciendo todos los de una misma época sometidos á un sistema de defensa reconocido como bueno, y ligándose entre sí para la defensa general del territorio.

En dos grandes grupos se pueden dividir los castillos españoles de la edad media: uno, de los que en aquella época se llamaban terminados, ó sean aquellos cuyos castellanos ó alcaides tenian jurisdiccion sobre cierto término ó extension de territorio, y otro, el de los no terminados, que eran los que se construian en puntos estratégicos, que convenia tener ocupados, ya en el interior, ya en las fronteras, fuertes en general de

poca capacidad, y de los que aún existen algunos ejemplares. Las diferencias entre unos y otros, prescindiendo del dato escrito, no son tan marcadas como á primera vista podria creerse, en razon de que muchos de los terminados fuéron en un principio pequeños fuertes estratégicos, á cuyos castellanos hicieron despues los reyes especial merced de jurisdiccion sobre cierto término, á reserva siempre el monarca de poner en ellos, cuando en su concepto conviniese, personas de su confianza que le respondiesen de su seguridad. Los castillos-conventos de las órdenes militares, pertenecen generalmente por su situacion á los castillos no terminados, mientras que por su disposicion y régimen son castillos con término y jurisdiccion considerables.

Sentadas estas ideas generales acerca de los castillos edificados en España durante la edad media, vamos á dar noticia de uno cuyos restos subsisten hoy, aunque bastante maltratados, pero del cual en cambio conocemos la fecha de su construccion, quién fué el arquitecto que dirigió la obra, de qué fondos se sufragaron los gastos de ella, y hasta quién fué el primer señor ó teniente, por datos que existen en el Archivo general de la Corona de Aragon.

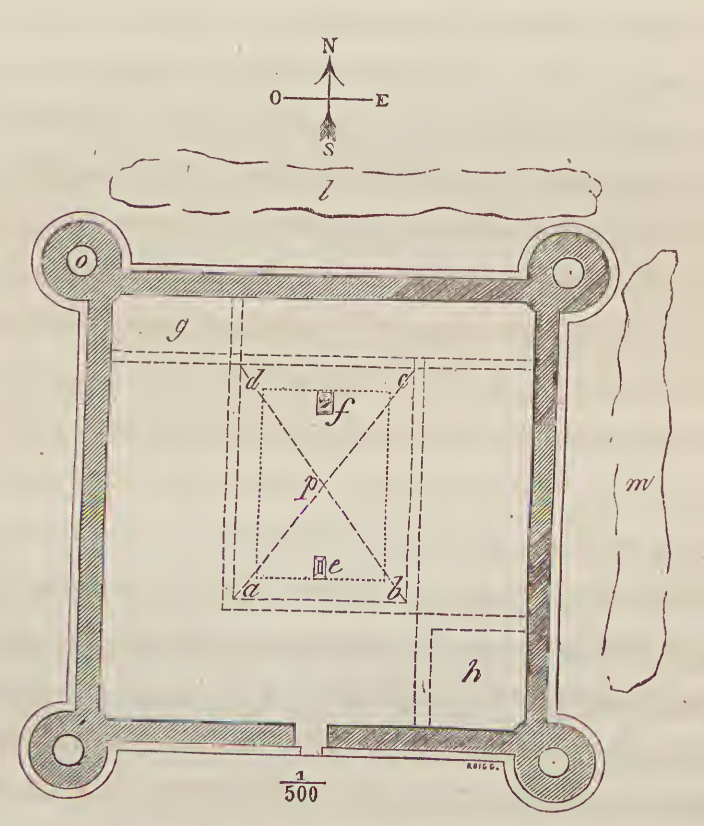
En el bajo Ampurdan, cerca de la costa del Mediterráneo, á una legua del mar y sobre un monte en cuya falda está situada la villa de Torruella de Montgrí, se ven los restos de un antiguo castillo llamado hoy de Santa Catalina por su proximidad á una ermita de la Santa, situada detrás de la montaña en que aquel está edificado.

Es difícil la subida, invirtiéndose en ella más de una hora desde el pueblo, pues la mitad del camino, aunque muy pendiente, es practicable; pero la otra mitad casi es inaccesible y es necesario subir poco menos que colgándose de las peñas. Una vez arriba, la vista se extiende con placer por todo el Ampurdan alto y bajo.

La tradicion local atribuye su construccion á los árabes y divaga bastante sobre la etimología del nombre de la villa, que deducen unos del de cierto señor feudal llamado Mombrí, mientras otros con más visos de razon le

hacen derivar del color gris de la montaña en que está edificado el castillo.

Lo cierto es, que este castillo, fuerte por naturaleza y por el arte, le mandó edificar Jáime II en 28 de Mayo de 1294, aplicando á su construccion las rentas reales de la villa y su término, y el impuesto que se pagaba en la villa y en los pueblos de Vila y Albons por cada yunta de bueyes; dirigió su construccion Bernardo de Libiano, y en 8 de Julio de 1301 estaba ya terminada la obra, pues con dicha fecha dió el monarca la Tenencia de él, en premio de sus servicios, al noble Dalmacio de Castellnou y á sus descendientes, con la obligacion de conservarle en buen estado, guardarle y defenderle. El año 1327 vendió su heredero este castillo á Pedro de Libiano, militar, y tal vez pariente del arquitecto Bernardo, en 30.000 sueldos barceloneses de terno, prévio el consentimiento del Rey.




El castillo, cuya planta actual reproducimos, forma un cuadrado con torres redondas en sus ángulos y sin foso: únicamente á unos cuatro ó

cinco metros de las fachadas N. y E. existen dos pequeñas zanjas *l. m.* paralelas á aquellas y abiertas en la misma roca gris que forma el alto cerro donde está situado el castillo, y que parecen indicar los primeros trabajos emprendidos para abrir el foso; idea que debieron abandonar despues.

El rectángulo *a b c d* representa el patio que todavía se conserva enlosado con piedras rectángulares de dos piés de longitud por uno de ancho. El rectángulo interior marcado de puntos determina las dimensiones de un aljibe ó cisterna *p* de unos cuatro metros de profundidad con sus dos recipientes *e f* y cubierta por una bóveda de cañon seguido; el recipiente *f* se halla desbordillado y los escombros que por él han caido á la cisterna permiten bajar á esta y observar su forma y dimensiones. Las líneas de trazos marcan los cimientos aún existentes á flor de tierra de los muros que formaban el patio y habitaciones de la planta baja del castillo, viéndose en los opuestos muros hoy existentes, los arranques de los arcos sobre los cuales descansaba el piso principal del edificio. La planta baja constaba al parecer de una gran galería ó cláustro, igual en sus dimensiones menos en la fachada del Norte, en que su luz se reduce casi á la mitad de lo que tiene en las partes adosadas en las otras tres. Los cimientos de las paredes que forman las cuadras, parecen más modernos que el resto del castillo, siendo muy probable provengan de alguna restauracion hecha en siglos posteriores.

Todo el edificio es de sillería de medianas dimensiones, pero muy bien labrada y puesta en obra por hiladas horizontales de igual altura. La uniformidad de este aparejo y la circunstancia de no estar acusadas al exterior la altura de los pisos por filetes, plintos ó cornisas de ningun género, dan á la fachada un aspecto grave y fuerte muy apropiado al objeto con que se construyó el edificio.

En el centro de la fachada Sur se abre la única puerta exterior, formada por un arco de medio punto, y defendida desde el adarve por un matacan construido á plomo sobre ella. Dos filas de aspilleras marcan al exterior la altura de apoyo en los dos pisos del castillo, y diez y seis

almenas de planta cuadrada con chapitel piramidal y saetía, coronan la fachada principal encerrada entre las dos torres, desprovistas ya de su coronamiento. Un ajimez formado por dos pequeños arcos de herradura que se apoyan sobre una columnita central, es el único vano que da luz al edificio por la parte exterior, debiendo haberlas tomado este en sus buenos tiempos del gran patio central, cuyo perímetro se conserva, dándolo á entender además los arranques de los arcos que aún subsisten en los muros, como hemos indicado anteriormente.

Las otras tres fachadas son enteramente iguales á la principal, á excepcion de los vanos de que carecen, no teniendo más vistas sobre la campaña que las que les proporcionan las dos órdenes de aspilleras, de que hemos hecho mencion, y las del adarve. Este no conserva ya más que doce almenas en la fachada occidental y catorce en la opuesta, iguales á las diez y seis de la fachada principal, que así como la del Norte presenta aún íntegro su coronamiento, mientras en la de Poniente falta, además de algunas almenas, un trozo de muro, destrozado sin duda por las descargas eléctricas que combaten y desmoronan dicho muro en las grandes tempestades.

Las torres flanqueantes, situadas como hemos dicho en los ángulos, tienen ya arrasado por completo su coronamiento, no presentando traza alguna de almenas, de camino de ronda, ni de cubierta. La torre del N. O. marcada *o* en la figura, tiene tres pisos abovedados, cuyas puertas de entrada se hallan abiertas en los mismos ángulos de los muros, tomando la mitad en cada frente. Las demás torres sólo conservan dos de sus cuerpos, habiendo desaparecido el superior, que indudablemente debieron tener para desde él dominar y batir el adarve y camino de ronda, segun lo requeria además el trazado del castillo, perfectamente simétrico en planta y alzado.

Las habitaciones de las torres están cubiertas por bóvedas esféricas de unos tres metros de luz, y en cada piso hay dos aspilleras de planta trapecial que flanquean los muros del castillo, vigilando y defendiendo

los aproches del enemigo al pié de las murallas, que por la calidad del terrèno en que están cimentadas, no han debido tener nunca palizadas ni lizas exteriores.

A unos sesenta metros al Norte del castillo existe una alberca rectangular de diez y seis metros de longitud por ocho de latitud y cuatro de profundidad, de análoga construccion á la del castillo donde se recogen las aguas llovedizas que caen sobre la meseta del cerro: á esta alberca la llaman en el país *El Lavadero*.

Ciñe la poblacion que está al pié una muralla antigua destruida en algunas partes, restos de la que mandó hacer D. Pedro IV, encargando su direccion á Guillermo de Guell, doncel y capitan de ella, que mereció le manifestara el Monarca en 31 de Mayo de 1375 su satisfaccion por el gran cuidado y diligencia con que entendia en tal obra.

No nos ha sido posible encontrar más datos acerca de los dos arquitectos Bernardo de Libiano y Guillermo de Guell, cuyos nombres no menciona el *Diccionario* de Llaguno y Cean, y que sólo aparecen en la interesante Memoria que, como resultado de sus investigaciones en el Archivo general de la corona de Aragon, publicó hace años el coronel de Ingenieros D. Fernando Camino.

El exámen de los restos del edificio que nos ocupa presenta la más completa conformidad con el dato escrito. En efecto, la planta cuadrada ó rectangular con torres en los ángulos, propia y exclusiva es de los castillos de pequeñas dimensiones, edificados durante el siglo XIII y principios del XIV, en el cual aparecen ya las torres flanqueantes en el centro de las cortinas. Las saetías abiertas en el centro de las almenas y el balcon defensivo sobre la puerta tampoco aparecen antes del siglo XIII: en cambio, poco despues de su aparicion, toman mayores proporciones aquellas, y el balcon se adorna construyéndose generalmente sobre canes de piedra y no sobre un arco de medio punto como el que nos ocupa. Los dos órdenes de aspilleras que corren por todos los muros tambien demuestran su fecha, pues en la segunda mitad del siglo XIV, sabemos

que estas defensas se hacian cada vez más raras en los pisos inferiores, multiplicándose cerca del coronamiento.

La carencia absoluta de adorno nos impide buscar en él nuevas pruebas de la fecha del edificio; de todos modos, creemos que bastan estos datos para desvanecer las dudas que pudieran asaltar á algun incrédulo sobre si las ruinas que hemos descrito son efectivamente las del castillo que edificó Bernardo de Libiano desde el año 1294 al 1301 por órden del Señor Rey D. Jáime II.

E. de Mariátegui.

---

# LOS APUNTES DEL Sr. ASENSIO

# AL LIBRO DE RETRATOS DE PACHECO.

---

BIBLIOGRAFIA: Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente el libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito. Apuntes que podrán servir de introduccion á este libro, si alguna vez llega á publicarse.—Por D. José María Asensio y Toledo.—Sevilla, Geofrin, 1867.—No se vende.

---

Desde que la obra de Francisco Pacheco pasó á manos de su venturoso poseedor el Sr. Asensio, aguardan con impaciencia su publicacion las gentes todas que componen el mundo artístico, literario y curioso de España, y no pocas del extranjero. *Los Apuntes* que ha redactado con gran juicio, escrito con pureza, presentado con órden, impreso con lujo, y publicado con liberalidad el Sr. Asensio, han trocado en amargo desconsuelo la impaciencia de los curiosos. Han creido, al ver este librito, que la esperada edicion se aplaza ilimitadamente, por una frase ingerida en la portada que presenta aquella muy condicional y dudosa. Dice el autor que escribe sus *Apuntes* por *si alguna vez llega á publicarse* el libro. ¿Pues qué pasa? se han dicho los curiosos. ¿Es posible que sea remota, dudosa, difícil ó rara la posibilidad de que los retratos se den á la estampa? Algo debe de haber, mucho debemos temer, cuando el dueño del original no se atreve á afirmar ni aun á prometer que hará la edicion. ¿Acaso surgen, por desgracia, obstáculos que la impidan ó la alejen? Pero pueden tranquilizarse los curiosos y holgarse los aficionados que tal piensen y no conozcan al Sr. Asensio. Aquella frase, estampada ha sido sin premeditacion y sin intento

de significar lo que suponen. La publicacion será en breve un hecho, porque así, más que nadie, lo desea el Sr. Asensio, y nosotros que le conocemos y que con su benévola amistad nos honramos, sabemos muy bien que le sobran voluntad, perseverancia, medios y acendrado amor á las glorias patrias, para realizar cumplidamente su propósito. Pero el Sr. Asensio duda y vacila, no en el fin sino en el medio, porque el excesivo amor—si en amar estas cosas puede caber exceso—con que guarda su tesoro, no le ha permitido todavía acertar con la mejor y más artística forma que haya de tener la reproduccion de los dibujos; y es su anhelo y tiene decidido que sea la edicion, mejor entre las buenas. Y estas tribulaciones abonan al Sr. Asensio, porque extraño á este género de trabajos y habiendo sido solicitado por algunas de nuestras Academias, por editores y por aficionados españoles y extranjeros, para que cediese el original ó el derecho de reproducirlo, no ha querido ni escuchar siquiera las proposiciones de venta, ni aceptar ninguna otra que le excluya de ser él mismo el editor de su libro. De esto nace un grave compromiso que el Sr. Asensio ha querido contraer con el público y consigo mismo, pues creyendo que nadie puede estimar tanto como él su manuscrito, deduce, naturalmente, que nadie tampoco ha de reproducirlo con el paternal amor que él ha de hacerlo. El compromiso crece cada dia, y apremia y confunde más y más á quien buscando lo mejor, no tiene piedra de toque que se lo indique.

El Arte en España, que ha publicado y reproducido en los seis años que cuenta de vida, retratos de tanta ó más importancia y bondad artística que los de Pacheco, hizo tambien su puja para publicarlos, pero con tan mala estrella como los demás licitadores y aún con peor, pues hubo un momento en que creyó que á estas fechas habria ya dado á luz más de un retrato. Pero por desgracia, ó por fortuna quizá, pasó aquel momento, y hoy se limita á unir su voz al coro de los que piden la pronta publicacion de aquel monumento artístico, añadiendo á este ruego, con desinteresado y noble propósito, el más cordial ofrecimiento de su experiencia y de los medios de publicidad con que cuenta; lo cual se cree en la obligacion de poner á las órdenes del Sr. Asensio, porque deber y muy sagrado es de El Arte en España, contribuir á la propagacion y cultivo de las bellas artes, mucho más cuando, como en esta ocasion, se trata de publicar una obra que es una verdadera gloria nacional

*Los Apuntes* son un librito de sumo interés, que consta de dos partes; literaria la una, artística la otra. Aquella, hija de la pluma del Sr. Asensio, cuenta con datos nuevos, apreciaciones acertadas, rara erudicion y lucidez de entendimiento, la historia del libro desde que se engendraba en la mente de su autor, la vida y obras artísticas y literarias de este artista, y algunos pormenores de su familia; relatando tambien lo que fué y lo que queda en el dia del Centon iconográfico de Pacheco. Por este ligero, pero amenísimo trabajo, hácese digno el Sr. Asensio, — literariamente hablando, — de ser dueño de su tesoro. No se nos ocurre mayor elogio del autor.

La otra parte..... no quisiéramos ocuparnos de ella, porque forma el más reñido contraste que imaginarse puede con la del Sr. Asensio. Compónese de siete retratos, seis de ellos atribuidos á Pacheco, reproducidos en fotografía, pero copiados la mayor parte por tan desventurados lápices que levantan al inocente suegro de Velazquez la más terrible calumnia. En vano se esfuerza el señor Asensio en demostrar con lógicos raciocinios que aquellos retratos son ó pudieron ser de Pacheco, y que este fué un gran dibujante; todo es inútil, todo cae por tierra al mirar las reproducciones fotográficas que intercala para que le sirvan de poderosa é incontrovertible demostracion de la verdad de sus juicios. Al ver los retratos no se puede opinar, en el primer momento, como el Sr. Asensio; porque, una de dos, ó no son de Pacheco, ó Pacheco era un desgraciado qne no nació para gastar el lápiz. Pero no sucede ni lo uno ni lo otro. Los retratos son de Pacheco, y este fué un valiente y magnífico retratista, como lo prueba hasta la saciedad su libro de retratos. Lo que sucede es que los dibujos ó litografías de donde se han sacado las fotografías, son detestables. Y esto ha sido una fatalidad para el libro, porque la primera impresion que produce al caer en manos del aficionado, que con ánsia comienza á hojearlo, es de profundo disgusto.

Examinemos los retratos detenidamente. El supuesto de la esposa de Velazquez, *Doña Juana Pacheco,* que es el primero, es fotografía de la conocida estampa litográfica, y el Sr. Asensio hubiera podido proporcionarse las pruebas que hubiese querido en casa del Sr. Laurent, sacadas del mismo cuadro original del Real Museo, núm. 320. El del *Doctor Bernardo de Valbuena,* es tan seco, tan recortado, duro y falto de modelado y de dibujo, que si el original es tal y como está en la fotografía, debemos por honra de Pacheco dudar que *proceda de uno de los cuadernos* de su libro, *de que habla Navarrete al finalizar la*

*biografía de Francisco Lopez de Zárate*. El del *Poeta desconocido*, perteneciente á la coleccion del Gobierno que obra en la Biblioteca Nacional, ya nos ès conocido, y siempre hemos dudado que Pacheco haya podido dibujar aquella ridiculísima corona ó sarta de hojas diminutas que ata la frente del desconocido. El del poeta *Miguel Cid*, no hay duda de que lo pintó al óleo Pacheco, puesto que *El Cabildo dispuso que sobre su sepultura se colocase un cuadro de la Purísima Concepcion y al pié un retrato del poeta con sus célebres coplas en la mano*. Cuadro que *pintó Francisco Pacheco, y hoy se encuentra en la sacristía de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua*. De allí lo ha hecho copiar el Sr. Asensio. ¡Pero por qué mano, Dios eterno! Los de *D. Francisco Gutierrez de Molina y D.ª Gerónima Zamudio*, adolecen del mismo defecto del de *Cid*. Si es cierto que los pintó al óleo Pacheco para colocarlos *en la capilla del respaldo lateral del coro, en la nave del lado de la Epístola de la catedral de Sevilla*, y si suponemos que las copias que la fotografía reproduce son exactas, habrémos de deducir que Pacheco se habia vuelto tonto cuando los pintó. Sigue el de *El Alférez D.ª Catalina de Erauso, natural de San Sebastian, ætatis suæ* 52 *anno. Anno* 1630, segun se lee debajo de la fotografía. Es copia del que se grabó en Paris en 1829 por el *supuesto* retrato que hizo Pacheco de la célebre *monja alférez*, cuando pasó por Sevilla en 1630. No sabemos si Pacheco pintó al óleo ó dibujó en papel este retrato, pero lo que sí sospechamos es que no lo haria tan desdibujado, recortado y antipático como en *Los Apuntes* aparece. Resta el de *Miguel de Cervantes*, tomado del *grupo de un cuadro de Pacheco*, en que se representa una escena de la vida de S. Pedro Nolasco, tabla ó lienzo que se conserva en el Museo de Sevilla, marcado con el núm. 19. Antes de ahora hemos dudado de la autenticidad del retrato, pero desde este momento dudariamos de otra cosa más, y es de que Pacheco, que tanto escribió de la proporcion del cuerpo humano, supiese dibujar y plantar una figura. La que se pretende que sea retrato de Cervantes es sumamente desproporcionada y no puede tenerse en pié, tal y como se nos presenta en la fotografía. Pero sigamos suponiendo, en obsequio á Pacheco, que está mal é inexactamente sacado el dibujo del grupo.

Hé aquí por qué es dolorosa la primera impresion que produce el libro al caer en manos del artista ó del aficionado inteligente que le hojea y examina los retratos; porque, ó supone que Pacheco fué un pintor adocenado, y que sus retratos nada importan bajo el punto de vista del arte, ó tiene que deducir que no ha presidido el mejor juicio artístico al reproducir cuadros buenos en malí-

simos dibujos. Y es terrible para la fama de Pacheco ó para el juicio que ha presidido á la publicacion de estas seis fotografías del libro del Sr. Asensio, porque tienen delànte de sí como término de comparacion, el retrato de la mujer de Velazquez, que aunque no tan estimable cual si hubiese sido sacada del cuadro mismo, como la litografía que ha servido de original es muy buena, resultan los otros aún peores de lo que son.

Creemos firmemente que esta desgraciada impresion desaparecerá apenas se publique el libro de Pacheco, pues conocedores del entrañable amor que el Sr. Asensio profesa á su manuscrito, y de los buenos deseos que le animan, no dudamos que las reproducciones de los retratos del libro de Pacheco, será verdaderamente una obra artística.

En el primero de los nueve capítulos en que el Sr. Asensio distribuye sus *Apuntes*, trata de los *inconvenientes y dificultades de este trabajo*, los cuales sabe vencer en lo que de su pluma depende, interesando grandemente al lector.

En el segundo capítulo, que titula *Pacheco y su familia*, y en la última parte del anterior, inserta varios documentos curiosos que ha tenido la perseverancia de arrancar del olvido y la gloria de ser el primero en publicarlos. Es interesante y debe conocerse la partida de matrimonio de Velazquez, que se halla al fólio 18 del libro IV de casamiento de la iglesia de San Miguel de Sevilla, que comprende desde el año 1614 al 1632, la cual nos revela el Sr. Asensio de esta manera:

«El lunes, 23 dias del mes de Abril del año de mil y seis»cientos y diez y ocho años, yo el bachiller Andrés Miguel, »cura de la Iglesia de el Sr. San Miguel de esta ciudad de »Sevilla, habiendo precedido las tres amonestaciones, con»forme á derecho en virtud de un mandamiento de el Señor »D. Antonio de Covarrubias, Juez de la Santa Iglesia de esta »dicha ciudad, firmado de su nombre y de Francisco Lopez, »Notario, su fecha en cinco dias del mes de Abril de dicho »año, desposé por palabras de presente que hicieron verdadero »Matrimonio á Diego Velazquez, hijo de Joan Rodriguez y »de Doña Gerónima Velazquez, natural de esta ciudad, jun»tamente con Doña Juana de Miranda, hija de Francisco Pa-

»checo y de Doña María del Páramo: fuéron testigos el doctor »Acosta Prbro. y el licenciado Rioja y el P. Pavon, presbíte- »ros y otras muchas personas. Y luego el mismo dia, mes y »año velé y di las bendiciones nupciales á los sobre dichos: »fuéron padrinos Don Joan Perez Pacheco y D.ª María de los »Angeles su mujer, vecinos de la Iglesia mayor, y fuéron »testigos los sobredichos y otras muchas personas, y por »verdad lo firmé de mi nombre, que es fecha ut supra. —El »bachiller Andrés Miguel.»

¿Quién reconoceria en Doña Joana de Miranda, la hija de un Pacheco y de una Páramo, sin este documento? Enséñanos tambien esta partida la intimidad que reinaba entre la familia de Pacheco y de Velazquez y el licenciado Francisco de Rioja, y place en verdad hallar unidos en momentos de gran solemnidad de la vida, nombres que dieron dias de gloria á su patria.

Aun cuando no desconocida, inserta tambien el celoso y erudito Sr. Asensio la partida de bautismo de Velazquez, y por vez primera las de bautismo de sus hijas Juana é Ignacia, nacidas en Sevilla, aquella en 13 de Mayo de 1619 y esta algunos dias antes del 29 de Enero de 1621. Pero el Sr Asensio no ha limitado al radio de Sevilla sus investigaciones, y extendiéndolas á Madrid, ha conseguido hallar las partidas de defuncion de Velazquez y de su mujer. ¡Siete dias sobrevivió D.ª Juana Miranda á su esposo D. Diego: en una semana desaparecieron de la tierra aquellas dos almas que habian vivido unidas por espacio de cuarenta y siete años y tres meses y medio! Dicen así ambas partidas:

«En siete de Agosto de mil seiscientos sesenta, murió en »esta parroquia de San Juan Bautista de Madrid Don Diego »Velazquez, caballero de la órden de Santiago y aposentador »de Su Magestad. Recibió los Santos Sacramentos y dejó »poder para testar á Doña Juana Pacheco, su mujer, y á Don »Gaspar de Fuensalida, y á cada uno *in solidum*, ante......... »escribano de S. M. que asiste..... Enterróse en la bóveda de »la dicha iglesia, y dieron de sepultura, paño y tumba 3.200.

»En catorce de Agosto de mil seiscientos sesenta, murió »en esta parroquia de San Juan Bautista de Madrid (habiendo »recibido los Santos Sacramentos) Doña Juana Pacheco, mu- »jer que fué de D. Diego de Silva Velazquez, caballero del »hábito de Santiago y aposentador de S. M. que vivia en »casa del Tesoro: otorgó poder para testar ante........ escri- »bano..... nombrando por albaceas y testamentarios á Don »Gaspar de Fuensalida, Furriel de S. M., que vive en la calle »de Alcalá más abajo de la Concepcion de Calatrava, y á su »yerno Juan Bautista de Imazo, del Mazo, que vive en la »dicha casa del Tesoro. Enterróse en la bóveda de dicha igle- »sia, pagaron de sepultura 200 reales y de paño y tumba »nueve.»

«¿Puede darse mayor desgracia?» Exclama el Sr. Asensio. «Los claros que »en las partidas se observan son dejados, á no dudar, para poner más tarde el »nombre y domicilio del Escribano, que el cura ignoraba al extenderlas, y el »hueco quedó sin llenar por un descuido lamentable.»

Los demás datos relativos á la vida y algunas obras de Pacheco se los suministra al docto colector, el libro de *El Arte de la Pintura*, el inédito de los retratos, el tomo setenta y uno de varios de la Biblioteca Colombina y hasta *las firmas de sus cuadros*. De todas estas fuentes, quizá la última pudiera ser impura, porque quizá tambien haya en Sevilla algun cuadro con firma aprócrifa de Pacheco. Por ejemplo: desde el Sr. Amador de los Rios, en su *Sevilla Pintoresca*, hasta el Sr. Asensio en sus *Apuntes*, ha sido objeto de alabanzas inmensas y de grande admiracion, un cuadro que poseia el difunto Sr. Cepero, Dean que fué de la Santa Iglesia de Sevilla, entre otros muy notables de su importante coleccion, que representa *La calle de la Amargura* y está firmado *Francisco Pacheco fecit* 1589. El Sr. Asensio nos dice de este cuadro lo siguiente: «Para cali- »ficacion de su mérito y estilo, únicamente dirémos que el Sr. Cepero tuvo »cubierta con una targeta, durante mucho tiempo la firma del precioso cuadro, »y así lo mostraba á los muchos extranjeros inteligentes que visitaban su co- »leccion. Hubo quien lo estimó la más perfecta pintura de Luis de Vargas; »quien lo juzgó obra de Julio Romano: algunos hasta llegaron á creerlo del »mismo Rafael.» Basta con esto para saber que el cuadro pertenece á la escuela

romana. Pero sigue el Sr. Asensio diciendo: «Pacheco en 1589 tenia *quince* »*años* ó poco más. Conocemos obras suyas fechadas y firmadas en 1599, en »1600, y en 1611» (y debiera haber añadido y de otras fechas y confirmadas porque el mismo autor las confiesa en sus escritos) «cuando la edad y sus es»tudios habian perfeccionado su ingenio, cuando su mano estaba más segura y »ejercitada. Ninguno de sus lienzos llega, ni aún de léjos, á competir con esa »*calle de la Amargura fechada* en 1589.» Pudiera haber dicho el Sr. Asensio además, que *ninguno de los cuadros de Pacheco* concuerda *con la escuela de pintura* á que este en cuestion pertenece. El Sr. Asensio, con juiciosa reserva, pregunta ¿quién fué el autor de ese cuadro? Esto es mucho preguntar, y quizá imposible de responder. Por mi experiencia puedo decir al Sr. Asensio que en los años que llevo clasificando cuadros, haciendo catálogos y estudiando las escuelas de pintura, me he convencido que á todo lo que se puede llegar es á saber con certeza, sin equivocacion posible, la escuela y el período de la escuela á que pertenece un cuadro *anónimo*, sin caractéres *marcadísimos y genuinos* de autor conocido. Puede decirse de quién *no es un cuadro* y se puede decir con razones, casi axiomáticas; pero asegurar quién sea el autor de un cuadro de *escuela*, que se presenta sin antecedentes históricos y sin *marcadisimos y genuinos* rasgos de un autor especial, es difícil ó mejor dicho imposible. Los mejores y más valientes y autorizados conocedores de cuadros, se están equivocando todos los dias, y hoy mismo, si el Sr. Asensio compara los tarjetones que llevan muchos cuadros del Real Museo de Pinturas, con la clasificacion que los dió el Sr. D. José de Madrazo, verá confirmada esta verdad; y sépase que yo he reconocido siempre la gran pericia del difunto Madrazo, y tambien que estoy conforme, hoy por hoy, con las nuevas clasificaciones que ha hecho don Federico. Pero volvamos al cuadro del Sr. Cepero. Confieso ante todo, *que no lo he visto*, pero que sin conocerlo, aseguro rotundamente que *no puede ser* de Pacheco. Basta saber que es un buen cuadro de la escuela romana: basta conocer que no sin completa falta de razon crítica, aunque con censurable osadía, dijeron de un Cristo de Pacheco:

> ¿Quios os ha puesto, Señor,
> Tan descarnado y tan seco?
> Vos me direis que el amor,
> Y yo digo que Pacheco.

Basta haber visto algunos cuadros suyos, su prolijo y recortado estilo, la *casta*

de color que le era peculiar, su modo de hacer y sentir, sus ideas sobre el *decoro*, y recordar la falta de grandiosidad que le caracteriza, y que precisamente esta grandiosidad es una de las bellezas inseparables de la escuela romana en su mejor época, para afirmar que el cuadro no pudo ser pintado por Pacheco, ni á los quince años de su edad ni á los setenta. Muchas, muchísimas firmas hemos hallado falsas, pero pocas hemos visto falsificadas con buen criterio artístico. En casi todas se revela la ignorancia del falsificador. Esta falsificacion del Pacheco ofende al sentido comun de los verdaderos inteligentes. El nombre está en castellano y el verbo en latin, cosa rara en Pacheco, pero no sin ejemplar en otros autores. Se comprende y se demuestra en muchos cuadros, que un gran artista haya producido algunas obras débiles y poco afortunadas, *el aliquando bonus dormitat*, pero que un pintor de tercer órden, como todo lo más es Pacheco, en la historia general de la pintura, haya tenido á los quince años un momento de lucidez, de inspiracion, de alumbramiento por la llama del Espíritu Santo, capaz de producir una obra *digna*, nada menos que de Rafael ó Julio Romano, volviendo luego despues y *para siempre*, es decir para durante *más de medio siglo* que siguió pintando, á su modesta esfera y á su constante estilo, bastante diverso del de aquel cuadro, cosa es que..... no es imposible habiéndolo querido Dios, pero casi puede asegurarse que no ha querido.

Tras esta duda, desvanece el Sr. Asensio otra que consiste en haberse creido por algunos que Pacheco estuvo en Italia. Niega su existencia el autor de los *Apuntes* con razones fundadísimas, y sobre todo porque, escribiendo Pacheco parte de su libro á los setenta años de edad, es decir al fin de su vida, y no diciendo que estuvo en Italia, «con este silencio bastaba para comprender que Pacheco no estuvo nunca fuera de España».

Desde el capítulo IV al VIII, invierte en contar la historia detallada del libro de retratos, principal objeto de los *Apuntes*, la cual escribe, desde que el libro se formaba bajo la pluma y el lápiz de Pacheco, hasta que consiguió adquirirlo, por fortuna suya, en la cantidad de doce mil reales en el pueblo de Fuentes. Extranjera y pintoresca pluma refiere en los *Apuntes* el hecho curioso de la adquisicion, con las mil peripecias y contratiempos que acaecieron al comisionado que al efecto mandó á aquel pueblo el Sr. Asensio. Prueba este acrisolado *amattore* en el capítulo VIII, que su libro no contiene todos los retratos que dibujó Pacheco, pero sabemos que son muchos, muy bellos y de persona_

jes muy importantes los que contiene, que á nuestro entender se acercan al número de sesenta. ¡Gran riqueza! ¡Cuándo podrémos verlos reproducidos con arte y exquisita exactitud para que el mundo artístico goce de estas joyas del arte y de la literatura patria!

Con el capítulo IX y el apéndice, terminan los *Apuntes*. En aquel se trata de *otros retratos pintados por Pacheco* que son los que al principio de esta revista bibliográfica hemos enumerado, y en el *apéndice* se imprime el elogio biográfico de Lope de Vega, en verdad curioso.

Para concluir: el Sr. Asensio ha hecho investigaciones de sumo interés que prueban su infatigable perseverancia en ilustrar la historia de nuestra pintura, perseverancia que no han tenido otros escritores nacionales y extranjeros que se presentan en sus obras haciendo ostentacion de su erudicion, y luciendo vanas pesquisas: ha estudiado hasta la saciedad las obras escritas de Pacheco, especialmente *El Arte de la Pintura,* obra de la cual he tenido el placer de publicar en la *Biblioteca* de mi revista EL ARTE EN ESPAÑA la segunda edicion: y en suma el trabajo escrito del Sr. Asensio honra á la *literatura-artística* (si así puede decirse) de nuestra patria. Reciba el Sr. Asensio la expresion del agradecimiento, á que es legítimo acreedor, de todos los amantes de las artes españolas, pero permítanos que le digamos que por *si alguna vez* se publica el libro, los *Apuntes* deben contener algo más. Fáltales un catálogo razonado de las obras de Pacheco, un juicio crítico de ellas ó mejor aún, del artista; su significacion, importancia é influencia en la escuela Sevillana, con lo cual quedará completa la obra, que en la actualidad no deja de ser todo lo recomendable que nos hemos complacido en consignar, por estas omisiones. Además, el señor Asensio ha probado con su buen juicio, su elegante pluma y arraigada aficion, que sabrá hacer sin pero ni lunar, las adiciones que le pedimos.

El Director,

G. CRUZADA VILLAAMIL.

---

# GALERÍA SALAMANCA.

Mucho sentimos que la falta de espacio y abundancia de materiales nos impidan consagrar un largo artículo á la venta de esta importante galería que hemos visto dispersarse con dolor, pues priva á España de una porcion de bellísimas obras, entre las que tenemos que lamentar muchas de pintores españoles. El Catálogo menciona la justa emocion que produjo en Madrid la noticia de esta venta, que se ha calmado en parte cuando los aficionados supieron que el duque de Fernan-Nuñez y otros ricos é inteligentes españoles residentes en Paris con motivo de la Exposicion, habian adquirido algunos cuadros de nuestros más célebres pintores, que volverán con ellos á nuestra patria.

Hubiéramos querido tambien excitar al público y á nuestros suscritores á que procurasen averiguar, como nosotros tratamos de hacerlo, cómo y de qué manera y á quién pertenecieron varios cuadros que en el Catálogo se citan como procedentes del Real Museo y del Real Palacio, porque asunto es de interés saber cómo han desaparecido de estos lugares, en donde los cuadros no se venden ni se cambian; pero el espacio nos falta para esto, y sólo nos limitarémos á dejarlo indicado, pasando á dar á continuacion una ligera noticia, siguiendo las divisiones del Catálogo, de

los cuadros españoles, los números con que en él figuran y el precio que han alcanzado.

## ESCUELA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

---

ALFARO (JUAN).—1. Retrato de D. Bernabé Ochoa de Chinchetru, 600 francos; procedente de la galería del marqués de Leganés.

ANTOLINEZ (D. JOSÉ).—2. Glorificacion de la Magdalena, 2.750 frs.; procedente de la galería de D. Sebastian de la Huerta.

CANO (ALONSO).—3. La Asuncion de la Vírgen, 620 frs.; procede de la galería Albarran.

CARREÑO (JUAN).—4. Retrato de D. Bernabé Ochoa de Chinchetru, 700 frs. Es el retrato del mismo personaje retratado por Alfaro, núm. 1, y procede tambien de la galería del marqués de Leganés.

COELLO (ALONSO).—5. Retrato de Hernan-Cortés, 6.700 frs. Este retrato, de cuya autenticidad dudamos mucho, ha sido grabado en Paris; el Catálogo no dice su procedencia.—6. La Comunion de Santa Teresa, 8.400 frs.; de la galería del Infante D. Luis.

ESCALANTE (JUAN ANTONIO).—7. Casamiento místico de Santa Catalina, 420 francos; procede de la galería Iriarte.

GONZALEZ (BARTOLOMÉ).—8. Retrato de D.ª Margarita de Austria, mujer de Felipe III, 2.100 frs.; procedente de la galería del marqués de Leganés.

HERRERA EL VIEJO (FRANCISCO).—9. La Asuncion, 5.300 frs.; procedente de la galería de D. Jorge Diaz Martinez.

JOANES (VICENTE MACIP).—10. Sacra familia, 8.200 frs.; se ignora la procedencia.

MAZO (JUAN BAUTISTA DEL).—11. Sitio de una plaza fuerte, 457 frs.; no se expresa la procedencia.

MURILLO (BARTOLOMÉ ESTÉBAN).—12. La muerte de Santa Clara, 95.000 frs., este cuadro, pintado para el convento de San Francisco de Sevilla, fué sacado de España por el intendente general del ejército imperial francés, estuvo despues en la galería del rico banquero español Aguado, en cuya venta lo adqui-

rió D. José de Salamanca.—13. El Hijo pródigo antes de su marcha, 28.000 francos; procede, como los cuadros siguientes, de la galería del marqués de Narros y de la de D. José de Madrazo.—14. Marcha del Hijo pródigo, 32.000 francos.—15. El Hijo pródigo en casa de la prostituta, 73.000 frs.—16. El Hijo pródigo arrojado de su casa, 35.000 frs.—17. El Hijo pródigo guardando los cerdos, 39.000 frs. Una nota manifiesta que eran seis los cuadros que componian esta coleccion, y que el sexto, que representa la vuelta del Hijo pródigo á la casa paterna, fué regalado por S. M. la Reina á S. S. Pio IX, y hoy se halla en el Vaticano.—18. San Juan y el cordero, 30.500 francos; procede del Real Palacio y del Museo de Madrid.—19. La Inmaculada Concepcion, 9.700 frs.; este cuadro está pintado sobre vidrio, se ignora su procedencia.—20. Santa Rosa de Lima, 13.200 frs. Citado por Cean Bermudez, este cuadro estuvo en el Real Palacio; existe de él un grabado de Ametller qne se vende en la Calcografía, y fué hecho para la *Coleccion de los cuadros del Rey de España*.—21. La Gitana vieja, 8.000 frs., procede de la galería de D. Sebastian Martinez de Cádiz.—22. San Juan de la Cruz, 5.100 frs. De la galería del conde de San Luis.—23. La muerte de Nuestro Señor Jesucristo, 5.900 frs.; se ignora la procedencia.—24. La Vírgen con el Niño, 20.000 frs.; de la galería de la Sra. de Córdoba.—25 (Atribuido). San José y el Niño Jesus, 4.400 frs.; de la galería del marqués de Remisa.

RIBERA (JOSÉ DE).—26. La inmaculada Concepcion, 28.700 frs.; citado por Cean Bermudez, procede del convento de Monterey (provincia de Salamanca).—27. Martirio de San Bartolomé, 4.800 frs.; de la galería del infante D. Luis.—28. El bautismo de Jesus, 6.800 frs.; procede de la galería de Albarran.—29. San Pablo ermitaño, 1.130 frs.; no se sabe su procedencia.—30. Apolo y Marsyas; galería del infante D. Luis.

VELAZQUEZ (D. DIEGO).—31. Retrato de Felipe IV, 71.000 frs.; galería de D. Sebastian Martinez, de Cádiz.—32. Retrato de una señora, 98.000 frs.; de la misma galería.—33. Retrato de otra señora, 28.000 frs.; galería del marqués de Leganés.—34. Retrato ecuestre del príncipe D. Baltasar, 14.700 frs.; procede de la galería del infante D. Luis.—35. Retrato de Santa Clara siendo niña, 38.000 frs.; de la galería de D. Sebastian Martinez.—36. Interior de una posada con tres figuras, 12.700 frs.; Ponz cita este cuadro, que proviene de la galería de Martinez, de Cádiz.—37. Retrato de un cardenal, 16.200 frs.; se ignora la procedencia.—38. Retrato de Felipe IV, 5.300 frs.; proviene de las ven-

tas Lebrun y Pourtales.—39. Un enano de Felipe IV, 7.500 frs.; de la galería del infante D. Luis.—40. Retrato de Felipe IV (bosquejo), 1.820 frs.; procede de la galería de D. Serafin de la Huerta.—41. Retrato de la mujer de Felipe IV, 1.450 frs.; de la galería Martinez, de Cádiz.—42. Retrato del cardenal Borgia, 27.100 frs. Citado por Cean Bermudez, procede de su galería.—43. Cabeza de hombre (estudio), 2.000 frs.; de la galería del marqués de Leganés.—44. Una perra y su cachorro, 3.900 frs., no se sabe la procedencia.—45. Retrato de mujer en busto, 2.100 frs.; se ignora la procedencia.—46. Paseo en el Retiro, 5.400 frs.; de la galería de la duquesa de Chinchon.—47. Vista del Retiro, 5.100 frs.; procede de la misma galería y hace pareja con el anterior.

ZURBARAN (D. Francisco).—La Anunciacion, 40.000 frs.; procede de la galería Carderera.—49. La Asuncion, 6.350 frs.; de la galería del marqués de Leganés.—50. Sacra Familia, 4.700 frs.; no se dice la procedencia.—51. Un fraile haciendo penitencia, 1.480 frs.; de la galería del marqués de Leganés.

## ESCUELAS ANTIGUAS.

RINCON (Antonio del). —164. Asunto religioso que representa á Cristo en la gloria bendiciendo á la Vírgen arrodillada delante de él, 400 frs.; el Catálogo que llama á este cuadro precioso considerándolo como documento para estudiar el primitivo arte español, dice que procede de la galería del conde de Quinto.

## ESCUELAS MODERNAS DEL SIGLO XVIII.

ALENZA (Luis).—169. Manolas en el balcon, 850 frs.; de la galería de D. Sebastian de la Huerta.

CAMARON (D. José).—171. El fandango, 1.620 frs.; de la galería de don Vicente Camaron.

GOYA (D. Francisco).—172. Retrato de Manuel García, 950 frs.; procede de la galería de D. Mariano Goya.—173. Retrato de Lorenza Correa (cantante), 1.620 frs., se ignora la procedencia.—174. Retrato del nieto del pintor, 2.810 frs.; tampoco se expresa la procedencia.—175. Retrato de la mujer del

nieto de Goya, 1.950 frs.; procede de la galería de D. Mariano Goya.—176. Retratos de mujeres, 2.900 frs. Este cuadro que es una repeticion con alguna variante de Las Manolas en el balcon que posee el duque de Montpensier, y que no sabemos por qué el Catálogo asegura que son retratos, procede de la venta de los cuadros de Goya que hizo su nieto D. Mariano.—177. Retrato de mujer, 950 frs.; galería de Goya.—178. Corrida de toros, 3.600 frs.; galería Goya.—179. Procesion en Valencia, 2.500 frs.; galería Goya.

PARET (D. Luis).—180. Vista de la Puerta del Sol, 2.680 frs.—181. Una tienda de géneros en Madrid en el siglo xviii, 1.400 frs.; compañero del anterior, ambos proceden de la galería de la duquesa de Chinchon.—182. Paseo en un parque, 1.300 frs.; de la misma galería que los anteriores.

## RETRATOS HISTÓRICOS DE PINTORES DE VARIAS ESCUELAS.

COELLO (Alonso).—183. Retrato de D. Sebastian rey de Portugal, 880 frs.; no se dice la procedencia.—184. Retrato de un caballero jóven, 4.600 frs.; de la galería Carderera.—185. Retrato de Felipe IV siendo príncipe de Astúrias, 540 frs.; de la galería del marqués de Leganés.—186. Retrato de Cárlos II; de la galería Madrazo.

PANTOJA (D. Juan).—190. Retrato de Felipe II, 1.000 frs.; se ignora la procedencia.—191. Retrato del archiduque Alberto, 940 frs.; no se sabe de dónde procede.—192. Retrato, 540 frs.; tampoco dice el Catálogo su procedencia.—193. Retrato de mujer, 820 frs.; compañero del anterior.—194. Retrato del conde de Salazar, 550 frs.; no se dice de dónde procede.—195. Otro retrato del mismo personaje, 1.240 frs.—196. Retrato de un jóven.—197. Retrato de otro jóven, 810 frs.

VELAZQUEZ (Escuela de).—205. Retrato de D. Cárlos hermano de Felipe IV, 950 frs.; de la galería del marqués de Leganés.

VELAZQUEZ (Copia de).—206. Retrato de una infanta, 650 frs.

VELAZQUEZ (Atribuido á).—207. Un estudiante, 500 frs.; de la galería del marqués de Leganés.

DESCONOCIDO (Escuela Española).—210. Retrato de una princesa, 700 frs —211. Retrato del duque de Alba.

## DE VARIOS.

MURILLO (ESCUELA DE). — 225. La Vírgen y el Niño coronados por los ángeles, 2.300 frs.; el cronista de la venta, dice que este cuadro es de Juan del Castillo primer maestro de Murillo, lo que no está muy conforme con la atribucion del Catálogo; procede de la galería Monroy Córdova.

VILLAVICENCIO (D. PEDRO). — 235. Varias personas en conversacion, 500 francos.

Estos son los cuadros de escuelas españolas que se han vendido, ignoramos quiénes serán hoy sus dichosos poseedores; en cuanto á los italianos, flamencos y alemanes, tambien obtuvieron buenos precios y eran bastante numerosos, bastando decir que siendo doscientos treinta y tres los números que contenia el Catálogo, al que se añadieron cuatro cuadros más, el total de la venta que se verificó en los dias 3, 4, 5 y 6 del mes de Junio pasado, se elevó á la suma de 1.612.655 frs.

R. S. N.

# CONATOS

DE

# FORMAR UNA ACADEMIA

Ó ESCUELA DE DIBUJO EN MADRID EN EL SIGLO XVII.

Ya que la Real Academia de San Fernando ha dado á la estampa, escritas por mano de su consiliario el Excmo. Sr. D. José Caveda, autorizadísimo escritor, el tomo primero de las *Memorias para la historia* de aquella corporacion, no nos parece fuera de propósito que El Arte en España publique *los memoriales* que al Rey y á las Córtes del Reino elevaron varios pintores de la córte, solicitando la fundacion de una Academia ó Escuela de Bellas Artes, que, bajo el nombre ó advocacion de San Lúcas (á imitacion de otras y por devocion á su patrono el pretendido pintor) practicase la enseñanza del arte del dibujo y de las ciencias matemáticas que le son auxiliares.

Hemos hallado estos *memoriales* en un códice de *varios* de la Biblioteca Nacional, señalado H, 52, impresos, en fólio, con algunas notas marginales manuscritas, y varias frases del impreso tachadas ó sustituidas con otras.

Estas circunstancias y la de sernos completamente desconocidos estos

curiosos documentos, de los cuales se tenia no más que alguna noticia, nos mueve doblemente á publicarlos, con ligerísimas anotaciones.

Empieza la primera página por un renglon manuscrito que dice:

ESTE MEMORIAL SE DIÓ AL REY D. FELIPE III.

y continúa:

SEÑOR:

Los pintores de esta Córte dicen, que cuán necesaria é importante sea la facultad y arte de la pintura, para la noticia, reverencia y alabanza de Dios, y de sus Santos, para los heróicos y divinos milagros, hechos para nuestro bien, ejemplo y edificacion para todas las historias divinas y humanas que hermosean y adornan las repúblicas, y para la autoridad y conservacion de ellas, está probado bastantemente por muchos dichos de santos, de concilios, de filósofos, de poetas é historiadores, y en nuestros tiempos del Ilustrísimo Cardenal Paleoto, en un libro intitulado *Reformacion de las imágenes*. Nuestra madre la Iglesia por este medio, como por lenguaje comun y claro, y como por libro abierto se declara y da á entender más claramente, en especial á mujeres y gente idiota que no saben, ó no pueden leer. San Juan Damasceno dice (1), que el Espíritu Santo socorrió la flaqueza humana con el milagroso medio de la pintura, que en un instante nos muestra y hace capaces de lo que por lectura era fuerza gastar mucho tiempo, y hojear muchos libros, siendo en ellos dicho con multitud de palabras, con mucha erudicion y Teología para declararse, y muy posible, despues de todo, quedar menos entendido de mucha gente. San Basilio lo da bien á entender en estas palabras: *Muévenme á contemplar en las iglesias las flores de la pintura, pues considero la fortaleza del mártir, y me admiro de los premios de las coronas, y emulando de envidia, me abraso y enciendo en vivas llamas de fuego, y postrado y humilde vengo á adorar á Dios por el Mártir, y alcanzo la salud que deseo.* Aludiendo á esto dice el venerable Beda:

Joan. Damas., cap. 7.

San Basil., in 40 mart.

Beda, de Templo Salomon, c. 19, tom. 8.

(1) No es de extrañar que este documento siga la corriente del gusto de su época y funde en la religion su primera razon, y en los Santos Padres su autoridad, para crear una academia.

*El aspecto de las imágenes suele mover mucho á compuncion á los que las miran, y á los ignorantes y rudos dan una viva historia de Jesucristo nuestro bien: y así es; porque ¿quién con más viveza y afecto imprime en nuestros corazones la gravedad amable, la hermosura divina, y maravilloso aspecto y autoridad celestial, la pura honestidad y divinidad de la Vírgen Santísima, que este mudo orador y viva Escritura? Bien nos lo certifica lo que le acaeció á San Gregorio, que habiendo leido muchas veces una cosa que despues vió pintada, no lloró al leerla, y cuando la vió en pintura sí.*

Señor, una de las disciplinas que la ejemplar antigüedad juzgó en aquellos sus felices siglos, por muy necesaria para la República, fué esta tan hermosa como dificultosa arte de la pintura, por cuyo medio erigiendo estátuas en partes públicas y colocando retratos en partes eminentes, se conservase á pesar del tiempo la memoria de varones insignes, que hiciera hechos heróicos y famosos, testimonio verdadero de la virtud y nobleza. ¿Con qué tesoro se paga hacernos presentes las cosas más remotas, pasadas y futuras, emulando tanto á la verdad, que en muchos casos sirven de lo mismo que ella? Quién no se entera por este medio del sitio y forma de una ciudad, de un castillo fuerte, de un puerto, de un seno y bahía del mar, y de los montes, cosa importante á las Monarquías, no sólo para adornar las galerías y palacios reales, sino tambien (en casos árduos) para que sirva á la defensa de nuestros reinos, y ofensa de los extraños (1)? Quién si no la pintura pudiera conservarnos la verdadera noticia de las plantas, flores y frutos, piedras, aves, peces y animales, de quien los filósofos dijeron tantas y tan importantes propiedades para la vida humana? pues escritos los nombres, con facilidad se corrompieran con el tiempo, y con la variedad de las lenguas y pronunciaciones. Y así se puede muy bien decir, que es la pintura fiel guarda y conservacion de la antigüedad y secretos naturales. Y si atendemos bien á los grandes frutos, y maravillosos bienes que de esta disciplina y arte se consiguen, contestarémos ser universalmente necesaria, no sólo para la República, pues contiene en sí los tres géneros de bienes Aristót. 8, ethteor. c. 3.

(1) Estas consideraciones, que se aducen para encomiar la necesidad de la pintura, están tomadas de los escritores italianos de bellas artes, de quienes á su vez las copiaron y comentaron los nuestros, desde Francisco de Holanda, que en 1545 se expresa en los mismos términos, hasta Carducho y otros más modernos.

que tanto agradaron á los sábios, esto es lo útil, lo honesto y lo deleitable (1), mas tambien por la brevedad, claridad, reduccion y generalidad con que él da á todos. Luego siendo esto necesario, tambien lo es que tenga perfeccion y propiedad, porque si la imágen de Cristo Nuestro Señor estando pintada con majestad y hermosura, nos causa reverencia y amor, y si estuviere pintada con fealdad é indecencia, hará efectos contrarios (2); lo mismo se seguirá de todo lo demás, especialmente á la parte que le toca á la historia, porque si se acostumbrase á pintar un artículo de fe de Nuestra Santa Madre Iglesia, no de la suerte que le hemos recibido de ella, ¿quién duda que se vendria á introducir algun error (3)? que el demonio como tan astuto, por ninguna parte acomete más fuerte y ordinariamente, que por los sentidos exteriores del oído y vista, como partes más flacas, para las cuales tiene la Iglesia prevenidos remedios: para el oído los sermones y doctrinas sanas y puras; para la vista el uso de las santas imágenes, y así como se reprueban los libros perniciosos y malos, es justo se prohiban las pinturas erróneas y sin propiedad (4). De lo dicho se colige, Señor, que los buenos artífices son tan necesarios y provechosos para la religion cristiana, y conservacion del bien público, como perniciosos y dañosos los malos, y pues la perfecta pintura consta de tantas cosas como las que hay criadas visibles, y de otras muchas que no lo son, de tantas formas, colores, diferencias y concordancias; necesario es primero para explicarlo, aprenderlo y comprenderlo en la mente, con aquella perfeccion de ideas que requiere el arte, y luego manifestarlas sobre una superficie, y representar el léjos y el cerca, raciocinándolo, y usando de los preceptos teóricos y prácticos, así en la perspectiva, anatomía, simetría y fisionomía, formándolo con claros y oscuros, y colores diferentes. A todo esto ha de concurrir el componimiento de la historia, la propiedad y el decoro, con lo cual se ha de tener consideracion al lugar, á la luz, y la distancia, y para cada cosa de estas es necesario filosofar

(1) Principio que hoy ha proclamado y definido la ciencia de lo bello con método claro y ordenada precision.

(2) Y sin embargo de ser esto una gran verdad, no lo es menos que generalmente, y aún pudiera decirse sin excepcion, las imágenes consideradas como más milagrosas y tenidas en mayor devocion, carecen de belleza por completo.

(3) Pacheco en su discurso sobre los cuatro clavos de la cruz, y en el modo de pintar las imágenes, dice lo mismo con muchos comentarios y pruebas.

(4) El Santo Oficio de Sevilla nombró á Pacheco censor de pinturas, para evitar esta falta.

mucho, y especular no poco con prudente juicio (1), sabiendo no sólo la teórica necesaria y forzosa, mas tambien la práctica galana y discreta, pues lo uno sin lo otro no puede ser bueno, ni por el consiguiente la temeraria é ignorante arrogancia que en nuestros tiempos está introducida en España, de que pintan tantos, sin saber los principios primitivos del arte, atendiendo sólo á una vil ganancia, perdiendo por ello el respeto debido á las sagradas imágenes, y á la nobleza de la pintura, lo cual se remediaria con que en esta Córte se hiciese una Academia Real (como la hay de las matemáticas) para que científicamente se supiese el arte, que ya se ha intentado ejercer en casas particulares, y se ha visto fruto maravilloso en breve tiempo, y premisas grandes de gran aprovechamiento. Mas como cuerpo que no tenia cabeza, ni más fuerza ni fundamento de buenos deseos, se han postrado, permitiéndolo el cielo, para que mejorados vuelvan á levantarse con el amparo de V. M., redundando en grandes servicios de Nuestro Señor, de su Santísima Iglesia, y no pequeño de V. M. (excusándole de enviar á reinos extraños por artífices (2), como se hizo para el Escorial á mucha costa é incomodidad, y no mucha autoridad de esta nacion) teniendo V. M. á quién mandar en esta facultad, en mil ocasiones que se ofrecen, pues como de cuerpo de Academia Real, es cierto seria bien servido, siendo las obras excelentes, y hechas con fidelidad y amor, como de leales vasallos,

---

(1) Place ciertamente observar cómo nuestros antiguos pintores, á quienes se tacha exclusivamente de realistas y empíricos, pedian clara y detalladamente que la Academia hiciese esta clase de estudios tan precisos para encaminar por buena senda al arte, y para que el artista alcanzara una educacion cual conviene á la nobleza de su profesion. Hoy dia la Real Academia no realiza debidamente y como ahora se puede, estos deseos, que si á principios del siglo XVII eran plausibles y acertados, ahora son precisos é indispensables. Pero á decir verdad, estos memoriales no pueden haber sido escritos por ningun pintor de aquellos años, pues aun cuando entonces vivia Carducho, que era escritor muy recomendable y de rica erudicion, no están redactados con su estilo, y aun cuando hay en ellas muchísimas consideraciones que hallamos en *Los Diálogos*, que con bastante posterioridad (bastantes años despues por lo menos) publicó, creemos que estos memoriales sean hijos de pluma más docta y literaria, y agena á la práctica del arte, aunque siguiera las inspiraciones de artistas italianos, como los Caxes y Carduchos que pintaron en el Escorial.

(2) Esto es muy cierto, pero el exponente no advirtió que si se hubiese fundado una Academia en España antes del Escorial, hubiera sido preciso mandar por maestros al extranjero por no haber aquí bastantes artistas de gran fama que pudiesen ó quisiesen enseñar, teniendo que vivir en Madrid, y perdiendo las grandes obras que hacian por España.

y tambien se sabria con certeza sin opinar quién se aventaja y florece, fuera que cuando V. M. quiera honrar á alguno con título de su pintor, escultor ó arquitecto, sin fraude, sin favor y sin informaciones siniestras (1), pueda dársele. Con esto, en siendo uno excelente en algunas de estas artes, le daria la Academia título de Académico, nombre reputado por muy honroso. Y seria forzoso y agradable estímulo, para que se animasen otros á estudiar, á imitacion de Roma, Florencia, Venecia y Bolonia, donde hay semejantes Academias, y salen tan insignes hombres. Mas es siempre esto con amparo y favor de algun Príncipe, á quien acuden con lo que se ofrece de su arte, para la permanencia y autoridad de ella. En Roma por mandado de Su Santidad, es protector de esta virtud un Cardenal, y en Florencia un Señor puesto por el Gran Duque. En consideracion de lo cual, suplican humildemente á V. M., se digne de honrarlos, dándoles de su Real mano algun Grande ó Señor que sea su protector, ó permita que ellos le nombren, para que con esto, y el nombre de Academia Real, se perpetúe arte tan importante, que en ello recibirán singular bien y merced.

---

(1) ¡Vana ilusion, irrealizable esperanza! Si el que redactó este memorial viviese en estos tiempos archi-académicos, y viera cómo informan y cómo deciden las Academias, en todo lo que es certámenes y recompensas, de seguro se cortaria la mano por haber escrito que una Academia puede corregir abusos y padrinazgos, cuando ella es la madre fecundísima de todos ellos.

(*Concluirá próximamente.*)

El Director,
G. Cruzada Villaamil.

---

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# PÁGINAS

## DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

### REINADO DE FELIPE III.

*Continuacion* (1).

El poderoso impulso que dió D. Felipe II al desarrollo y prosperidad en Castilla de las Bellas Artes, á causa de la obra del monasterio del Escorial, no era posible que su hijo D. Felipe III lo prosiguiese con igual vigor, falto de grande objeto y de la tenacidad y perseverancia de carácter con que su padre llegó á realizar el propósito de enriquecer su querido monasterio con cuantas obras maestras del arte pudiera adquirir en Europa, y con el trabajo de los mejores artistas que en su tiempo habia fuera y dentro de España. Murieron, puede decirse que con él, los mejores pintores de su tiempo. Faltaban Navarrete el Mudo, gloria de los españoles que en San Lorenzo el Real pintaron; Alonso Sanchez Coello, el

(1) En nuestro tomo IV quedaron en suspenso estas *Páginas de la historia de la pintura*, que eran tambien la descripcion detallada de los cuadros del Museo Nacional. Como despues he publicado de R. O. y graciosamente el Catálogo historial y razonado de aquel Museo, al proseguir hoy este estudio, hay, necesariamente, que descartarle de la parte comprendida en aquel Catálogo, que no es indispensable para que sean lo que deben ser estas *Páginas de la historia de la pintura en España*.

severo retratista de aquella córte; Juan Gomez, Miguel Barroso y otros. Habian muerto en el Escorial ó vuelto ricos á Italia los que de allí vinieron. Quedaron sólo en Madrid Bartolomé Carducho y Patricio Caxes, habilísimos en su arte, ya que no los mejores de la colonia italiana del Escorial.

Pero así como la córte del segundo Felipe se distinguió por una misteriosa gravedad, no menos que por la exageracion de su fanatismo religioso, que la indujo en su últimos tiempos á esquivar los más inocentes placeres; la de su hijo D. Felipe III, religiosa sin tanta afectacion, más jovial y más franca, abrió sus puertas á honestas distracciones, trocó el sombrío aspecto de los trajes por claras y alegres galas, menudeó las fiestas reales, viajó con régia esplendidez y aparato, y llegó á cobijar en su palacio de Valladolid las representaciones dramáticas de carácter profano. El duque de Lerma, verdadero sucesor de Felipe II por ser dueño de la voluntad de Felipe III, como grande aficionado que era al lujo, á los placeres, á las letras y á las artes, prodigaba funciones, viajes y fiestas á la córte con una esplendidez inusitada en el anterior reinado, que pagaban las arcas reales, no sin que al mismo tiempo la pequeña córte del valido, para mayor ostentacion, quizá, de la del rey, adquiriese á su vez, en son de albricias, títulos, hábitos, donaciones, privilegios y regalos sin cuento. Estas preeminencias, tan á poca costa adquiridas, así como el deseo de la córte de desquitarse del largo silencio y de la prolongada reclusion en que durante el anterior reinado habia estado sumida, cambió por completo su carácter. Divertíase el Rey, aseguraba el favorito su poder y dando bastante menos importancia á la política exterior y á la gobernacion interior del reino de la que el difunto Rey le daba á su manera, logró Lerma, merced á la docilidad del nuevo monarca, imbuirle todas sus aficiones. Adornábanse con pinturas al fresco las mansiones reales; al temple los coliseos y arcos triunfales de las fiestas, y al óleo se pintaban muchas obras que engalanaron los palacios ó decoraron los templos y cláustros de fundaciones religiosas. Inmensas

sumas empleó Felipe III en los repetidos viajes que por el reino hizo, visitando casi todas las provincias, pero en ninguna parte tantas como en Valladolid, cuando allí se trasladó en 1601. Más de ciento treinta millones de maravedíses (1) costó al Rey el palacio que el duque de Lerma poseia y le vendió en Valladolid, además del derecho que se reservó para sí y los suyos de la alcaidía perpétua de él, dotada con mil doscientos ducados anuales. Tal adquisicion obligaba á Felipe III á decorar el nuevo palacio con la suntuosidad propia del Rey de España é Indias en aquel entonces. Llevó la córte consigo á Valladolid á Bartolomé Carducho, á su hermano Vicente y á Bartolomé de Cárdenas, pintor este último, á quien unos quieren hacer de orígen portugués y otros napolitano, discípulo de Alonso Sanchez Coello, que trabajó bastante en Valladolid en el convento de San Pablo de órden del duque, descollando sobre todas sus obras el gran cuadro que ocupaba todo el testero del cláustro, en el que representó á la Vírgen con el manto extendido cobijando á Santo Domingo, varios religiosos de su órden, y al mismo duque en hábito cardenalicio, arrodillados en torno de la madre del Salvador. Volvió á Madrid Bartolomé despues de pasar por la amargura de que muriese su mujer Francisca de Ávila, presa en las cárceles de Valladolid en 19 de Setiembre de 1613, y pintó con Juan de Chirinos en 1619 varios cuadros del convento de Atocha, hoy perdidos. Desconocidas sus obras, ni aun podemos juzgarle por las de sus discípulos Manuel de Molina y Juan de Cárdenas, su hijo, porque pintando luego más tarde ambos en Madrid, ajustaron su estilo al general de la escuela, como se dirá en su lugar. Pero si creemos á D. Lázaro Diaz del Valle y de la Puerta, dirémos, como

Bartolomé de Cárdenas.
† 162...

(1) Segun escritura otorgada en 29 de Diciembre del año 1601 en Valladolid ante Juan Santillana, recibió el duque de Lerma de mano de Garcilaso de la Vega 64.897.317 maravedís por importe del coste principal del palacio, y 37.807.413 maravedís por valor de las mejoras hechas en él por el duque. Posteriormente, en 1607, adquirió el Rey del mismo duque, en 30.265.466 maravedís, con la misma reserva de la alcaidía, la llamada casa de los jardines, ante el escribano Gabriel Rojas, en 27 de Agosto.

él dice en su ms. *original* (no en la copia), que Bartolomé de Cárdenas *ganó opinion y fama eterna de haber sido excelente pintor.*

Con motivo de las fiestas reales en celebridad del nacimiento de Felipe IV en Valladolid, se construyó contiguo al palacio un coliseo que dirigió Francisco de Mira, y consistia en un inmenso salon de doscientos piés de largo por setenta y cuatro de ancho. Bartolomé Carducho contribuyó, como pintor, á decorar este teatro, y en él hizo sus primeras armas, pintando perspectivas ó decoraciones, como ahora decimos, su hermano Vicente. Y quizá tambien el secretario del Rey, Gracian Dantisco, pintor aficionado y autor del gran carro triunfal que construyó el Ayuntamiento de Valladolid para solemnizar aquellas mismas fiestas, pusiese mano en la ropa del teatro.

Gracian Dantisco.

Pintores, escultores, plateros y hasta grabadores contaba la córte en los seis años que en Valladolid residió. Fundia estátuas Pompeyo Leoni, restauraba el palacio Diego de Praves, el viejo Juan de Arfe modelaba, fundia y cincelaba para Felipe III una preciosa *fuente con aguamanil* de plata dorada y esmaltada, magnífica obra de arte, que le valió 4.050 ducados, y Hernando de Solís grababa adornos y retratos con exquisito gusto.

Gozaba el duque de Lerma dentro y fuera de España fama de aficionado á la pintura, y reunia una coleccion muy recomendable de cuadros. Cierta deberia de haber sido esta aficion y casi justa su buena fama, cuando vemos llegar á Valladolid en la Primavera del año 1603 al pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, jóven á la sazon, conduciendo regalos para el Rey y para el duque de Lerma, que el duque de Mántua, Vicente Gonzaga, enviaba á la córte de España. Caballos y una carroza para el Rey, cuadros y objetos de arte para el de Lerma, componian el principal núcleo de los donativos del pequeño Soberano italiano. Las pinturas formaban por sí solas una curiosa, aunque no grande coleccion, porque en su mayor parte eran copias sacadas exprofeso por Fachetti para Lerma, de las obras maestras de las escuelas de Rafael y Ticiano, siendo

alguna de estas copias las primeras que se hacian. Por accidentes del camino llegaron en bastante mal estado á Valladolid y el portador de ellas, el luego famosísimo Rubens, las restauró con su misma mano, dejándolas, al decir del mismo pintor, casi mejor que antes de la avería. Aceptó el primer ministro el donativo, alabó las pinturas, elogió al restaurador, premió sus desvelos y le dió al mismo tiempo pruebas del aprecio grande en que tenia su habilidad, encargándole algunas obras para su castillo de Ventosilla. No se sabe qué seria todo lo que allí pintase Rubens, pero sí hay noticia de un gran retrato á caballo del duque, y tambien vemos hoy en el Museo de Valladolid dos grandes lienzos que pudieran muy bien atribuirse á este pintor y creer que los pintara en esta fecha (1). Algunos meses permaneció Rubens en Valladolid haciendo retratos de órden de su Soberano; de las señoras más hermosas y principales de la córte de España para enriquecer la galería de *bellezas* que el duque de Mántua reunia en su palacio. Pero ni Rubens influyó entonces en los pintores de Valladolid, ni el gran maestro flamenco quiso ocuparse de conocer á ninguno; y á la verdad no es de chocar que Rubens, cuyo estilo era tan diametralmente opuesto al de los pintores castellanos de entonces, dijese de ellos *que era increible su insuficiencia y negligencia, y que Dios le librara de parecerse en nada su estilo al que tenian aquellos pintores, tan absolutamente distinto del suyo.*

Con la muerte de la duquesa de Lerma, acaecida en 1603, cambió por pocos meses el nuevo rumbo que seguia la pintura castellana. Obedeciendo á la corriente que habian establecido algunos italianos, poniendo en moda los asuntos mitológicos y profanos para lienzos y paredes, como era costumbre en Italia, contribuia la alegría de estas pinturas á dar más jovialidad á la córte, y al mismo tiempo desaparecia la unísona monotonía de los cuadros de los pintores castellanos, única y exclusivamente religiosos. Pintábanse batallas, cacerías, fábulas, costumbres, frutas, bo-

---

(1) Archivos de Mántua. Véase este mismo número de EL ARTE EN ESPAÑA.

degones, animales; y estas cosas, segun la expresion de un embajador extranjero en Valladolid—Annibal Iberté—*eran las que más agradaban en la córte y al duque de Lerma*. Pero murió la duquesa en Buitrago el dia 2 de Junio de 1603, y su marido, que no la profesó grande afecto durante su vida, hubo de experimentar con su muerte un cambio especial en los sentimientos de su alma, quizá porque en vista de la desgracia de su esposa recordase que se moria alguna vez, y porque la plaza del *Ochavo* de Valladolid le enseñase cómo morian los privados de los monarcas débiles. Ello es que el duque comenzó á manifestar tales predisposiciones para las prácticas religiosas y tales sentimientos, que empezando por mandar descolgar de sus palacios y galerías todos los cuadros de asuntos profanos ó que no fuesen exclusivamente religiosos, concluyó más adelante por vestir el manto cardenalicio, que, á Dios gracias y merced á los tiempos en que no pensaba en pertenecer á la Iglesia, pudo comprarlos suntuosos y á tiempo.

Seis años duró la permanencia de la córte en Valladolid, al cabo de cuyo tiempo volvió á la villa de Madrid para continuar en ella hasta el presente. Restituido Felipe III á su nueva mansion, emprendió la obra de decorar el palacio del Pardo, que ya su padre habia comenzado, enviando á él á Bartolomé Carducho, á su hermano Vicente, Patricio Cajes, su hijo Eugenio, Juan de Soto, Gerónimo Cabrera, Teodosio Mingot, Luis de Carvajal, Fabricio Castello, Alejandro Semin, Gerónimo de Mora, Pedro de Guzman, llamado el Cojo, Francisco Lopez y Bartolomé Gonzalez, para que pintasen al fresco y al temple todas las cuadras, galerías, cámaras y escaleras, representando en ellas escenas históricas y mitológicas en combinacion con la multitud de retratos y cuadros al óleo, debidos á los más afamados artistas del siglo anterior, que habia adquirido ó mandado hacer Felipe II. Nada hubiera tenido que envidiar el palacio del Pardo á los mejores de Italia, y quiza en cuadros hubiera excedido á muchos; pero quiso la mala ventura destruir aquel tesoro del arte, pereciendo abrasadas por las llamas tantas joyas artísti-

cas en el incendio acaecido en 1608. ¡Los retratos de Antonio Moro, las tablas del Bosco, los frescos de Gaspar Becerra y del Bergamasco, y algunos lienzos de pintores tan afamados cómo Ticiano se convirtieron en cenizas! Supo el Rey la triste nueva del incendio, y sólo le ocurrió á S. M. preguntar con presteza si se habia quemado la Vénus del Ticiano. Por fortuna pudieron responder á Felipe III que aquel cuadro se habia salvado. *Pues lo demás no importa*, contestó el monarca, quedándose muy satisfecho.

Dice Carducho de esta casa real del Pardo (pág. 247 de la edicion de la Biblioteca de El Arte en España), refiriendo sus pinturas antes del incendio:

«En la capilla está pintado en una historia ochavada en medio de la bóveda, en un altar, el Santísimo Sacramento, asistiendo en una gloria toda la Santisima Trinidad con muchísimos ángeles y Nuestra Señora y San Juan Bautista, y abajo San Gregorio Papa, San Agustin, Santo Tomás, y otros santos que se han señalado en escribir de este sacrosanto é incomprensible Misterio. En los cuatro cuadros de los ángulos están cuatro historias del Testamento Viejo (figuras de este soberano Pan); la una es nuestros primeros padres, y en medio el árbol de la vida y de la muerte: en la otra Sanson sacando el panal de miel del leon, que antes habia desquijarado: en otra el maná que envió Dios á su pueblo, y la otra cuando Moisés sacó el agua de la peña: y en una luneta que cae sobre el altar, está debajo del junípero echado el profeta Elías, que le despierta el ángel, enseñándole el pan y el vaso de agua, cuando huia al monte Oreb, temeroso de la pérdida de Gezabel que le perseguia. En ocho triángulos están pintados cuatro doctores de la Santa Iglesia romana y cuatro de la griega, y toda la bóveda adornada de molduras, serafines, cartelas, y festones de estuques, y dorados. Fué traza y ejecucion de *Vicente Carduchi*. La sala donde S. M. da las audiencias estuvo á cargo (traza y ejecucion) de Eugenio Caxesi..... y en medio de la bóveda está pintado..... el juicio de Salomon...... En unos espacios pintó virtudes y en los lunetos países, todo con gran magisterio y bizarría. La galería del Mediodía del cuarto del Rey estuvo á cargo de Bartolomé Carduchi; hizo la traza y los estuques de la bóveda, y previniendo ya los pinceles y la docta mano para las hazañas de Cárlos V, cesó su vida:

sucedió en la ejecucion de la obra Vicencio Carduchi, su hermano y discípulo, á quien mandaron (mudando el primer intento) pintase la crianza, vida y hazañas de Aquiles, como lo hizo. La galería de la Reina que cae al cierzo, la trazó y pintó y hizo los estuques Patricio Caxesi: es de la historia del casto y amigo de Dios José, cuando defendió su entereza de la adúltera mujer de Putifar..... En la una torre está pintada y adornada de estuques de oro (no sólo la bóveda, sino tambien las paredes) la historia de Medusa, de mano de Becerra, y del Bergamasco: y otra torre está de unas perspectivas hechas con grandísimo cuidado y diligencia por un flamenco: todas las demás piezas están adornadas por este modo y cuidado. El tocador de la Reina estuvo á cargo de Juan de Soto. El antecámara y otra torre de Gerónimo Cabrera y Teodosio Mingot. Los dormitorios de Fabricio Castello, y otra cuadra de perspectiva del mismo; otra cuadra estuvo á cargo de Luis Carvajal; otra de Alejandro Semin; la cubierta de la escalera que sube al cuarto de la Reina, Gerónimo de Mora: la del cuarto del Rey Pedro de Guzman, conocido por el Cojo: en todo lo demás de la casa, corredores y zaguanes están colgadas varias pinturas de batallas y cazas. La pieza donde se viste S. M. es de retratos de la invicta casa de Austria, de mano de Bartolomé Gonzalez: la cubierta de ella es de estuques y pintadas algunas historias del Emperador Cárlos V, que pintó Francisco Lopez..... Antes de que se quemase el Pardo adornaban esa pieza (de mano de los famosos Alonso Sanchez Coello, Ticiano y Antonio Moro) muchos retratos, sin otros cuadros originales que los consumió el fuego.... Yo los ví muchas veces, y siempre que se me acuerda me lastimo, no sólo porque se consumieron las imágenes de hombres tan grandes, como por ser de la mano de los mejores que jamás hicieron retratos. Allí estaba el de Ticiano enseñándonos al del rey Felipe II, y fué así que, habiéndole enviado S. M. á pedir su retrato, hallándose con su humildad indigno, que en el mundo se hiciese caso de él, se retrató de este modo...»

Muchos de los pintores que Carducho cita pertenecen al primer período de la escuela, y otros á la época en que no habia en España tomado la pintura todavía carácter puramente nacional. Hay algunos tambien de quienes apenas se conserva otra cosa más que su nombre, tales como Pedro de Guzman, llamado el Cojo, que pintó el cuarto del Rey, que fué discípulo de Patricio Cajes y acompañó á la córte en Valladolid, donde

Pedro de Guzman, llamado el Cojo. + Madrid, 1616.

cuando llegó, en Febrero de 1601, fué nombrado pintor del Rey con veinte ducados al mes en la vacante de Nicolás Granelo. Su amigo y compañero Gerónimo de Mora, discípulo de Alonso Sanchez y luego de Federico Zúcaro, no es menos conocido, si bien nos ha quedado noticia escrita de su mano, de la composicion y detalles de la bóveda de la escalera del cuarto de la Reina, que se confió á su habilidad en la dicha real casa de campo del Pardo, cuyo documento publicó EL ARTE EN ESPAÑA en el tomo I, pág. 128. Abandonó la córte y fué á Valencia llamado por los padres del convento de Santo Domingo para que pintase en el refectorio el cuadro de la Santa Cena, que no quiso ó no pudo pintar Juan de Juanes.

Gerónimo de Mora

Una de las torres y la antecámara pintaron el catalan Teodosio Mingot, malogrado artista de grandes disposiciones que murió á los veinte y nueve años, dejando grandes muestras de la perfeccion con que siguió la escuela romana segun unos autores, ó discípulo de Gaspar Becerra segun otros, ya que no pudiese serlo del mismo Miguel Angel en Italia. Con él pintó Gerónimo Cabrera, cuyo nombre tan sólo conocemos, discípulo tambien de Becerra, y hábil secuaz de su grandioso estilo.

Teodosio Mingot.

Gerónimo Cabrera.

Juan de Carbajal.

Una cuadra de perspectiva y dos dormitorios estuvieron á cargo del hijo del famoso Bergamasco. Quedó en España Fabricio Castello sin padre, de muy corta edad, pero su hermano uterino Nicolás Granelo y principalmente Francisco de Urbino, le enseñaron en el Escorial á manejar los pinceles. En breve le asignó un corto sueldo Felipe II y le ocupó en pintar al fresco en aquel Monasterio, entre otras cosas el célebre salon de batallas, que ejecutó con su hermano. Le señalaron, terminado el Escorial, á Madrid por residencia para que cobrase su pension y cultivase el arte. Marchó con licencia á trabajar en el palacio del duque de Alba, y de allí fué al Pardo á pintar las dichas habitaciones, habiéndose antes ocupado de encarnar cuarenta bustos para contener reliquias que habia hecho Juan de Arfe para el Escorial.

Fabricio Castello.
† Madrid, 1617.

Terminadas todas estas pinturas se tasaron, segun se habia convenido,

por dos pintores, quo fuéron por S. M., Pedro Juan de Tapia aparejador de las obras de Aranjuez, y por los pintores Lorenzo de Aguirre, quienes las señalaron de comun acuerdo el valor de 617.899 reales. Pero no satisfecha la junta de Obras y Bosques con esta tasacion, buscó un tercero, y este, que fué Pedro l'Horfelin de Poultiers, pintor francés que residia con algun crédito en Zaragoza, las retasó en menos de la mitad de la primera tasa, valiéndole este trabajo 2.000 ducados. Originóse de aquí una ruidosa cuestion entre la junta y los artistas, la cual, convertida en pleito ordinario, duró muchos años y se solventó como Dios quiso.

Estos artistas, y otros extranjeros que como Alejandro Semin se instalaron en España, vivian de la proteccion del Rey y de los grandes, y ejecutaban estas obras que pudiéramos llamar hoy oficiales; pero habia tambien mayor número de pintores que, satisfaciendo á las demandas de obras de arte de las comunidades religiosas y de particulares, sostenian la naciente escuela madrileña enriqueciéndola con sus obras.

El P. Martin Galindez. Haro, 1547. + Paular, 1621.

El riojano y fraile cartujo del Paular, el P. D. Martin Galindez, condiscípulo quizá de Juan Fernandez Navarrete, el Mudo, en el convento de la Estrella, profesó en la Cartuja del Paular en 1584, donde pintó algunos lienzos, entre los que eran más de notar una vírgen del Rosario rodeada de monjes de aquella clausura, y algunos otros cuadros. Ostentaban todos el buen color y correccion que distinguia á la escuela en aquel entonces.

Martin Gomez. Cuenca, 1,5...

Y no menos correcto fué tambien Martin, hijo de Juan Gomez, aleccionado en el Escorial por su padre. La catedral de Cuenca posee de su mano un San Miguel, San Mateo y San Lorenzo, colocados frente al retablo del coro. Otros dos riojanos alcanzaron fama de pintores en este reinado.

Antonio Segura. San Millan de la Cogolla. + Madrid, 162...

Antonio de Segura, arquitecto y pintor residia en Madrid en 1605, abonando su nombre el retablo que hizo para el monasterio de Yuste, y la copia de su mano de la *famosa gloria del Ticiano.* Premióle Felipe III con el cargo de segundo maestro de las obras reales. Era el otro Juan de

Juan de Haro.

Haro, compañero del viejo Carvajal y de Pantoja en la obra de los cuadros que el cardenal Quiroga les mandó pintar en el convento, que fundó

en Madrigal, de padres Agustinos descalzos. De los lienzos que allí se colocaron el más sobresaliente era un Santo Tomás de Villanueva, que llevaba la firma de *Juan de Haro* y la fecha de 1604.

El cuadro núm. 453 del Museo Nacional, que representa Santa Clara, está firmado *Andrés Lopez Polanco*. Lo pintó en 1608 para la iglesia del convento de aquella Santa en Madrid, y no demuestra en él su autor más que bastante manejo y facilidad. Exento de toda belleza artística, guarda tambien aquel Museo un retrato, busto de San Ignacio de Loyola, firmado por este mismo autor.

Andrés Lopez Polanco.

Al tornar á Madrid la córte desde Valladolid siguiéronla no tan sólo los artistas que puede decirse que formaban parte de ella á causa de las obras que para la córte hacian, sino todos aquellos que, profesando el arte, deseaban adelantar en su carrera. Stacio Gutierrez siguió al Rey y alcanzó ser nombrado su pintor en 1606. Desconócense sus obras hasta ahora, y sólo nos revela su existencia la relacion que de su nombramiento se hace en los papeles de la *Junta de Obras y Bosques*. Gozaba tambien fama de buen pintor en la córte *Andrés Cerezo*, que estaba casado con Isabel del Valle, quizá pariente de los dos pintores del mismo apellido, llamados de nombre Mateo, padre é hijo. Andrés es el primero que en la escuela castellana comienza á hacer ilustre su apellido, que tanto honró á fines del siguiente reinado Cerezo el menor.

Stacio Gutierrez. Valladolid, + Madrid, 1609.

Andrés Cerezo. + Madrid, 1607.

Si los pinceles proporcionaron á Juan Rodriguez la posicion desahogada que gozaba viviendo en Madrid en su propia casa de la calle de la Abada, cierta y bien adquirida debió ser la reputacion de buen pintor que aseguran tenia en la córte. Son desconocidos los cuadros que pintó para el convento del Cármen Calzado. No sucede lo mismo con su hijo Diego, pues el Museo Nacional guarda el cuadro núm. 511, que representa San Pablo, firmado en 1650, pintura que demuestra que no habrian de sobrar al hijo las riquezas del padre si habia de mantenerse de lo que pintara.

Juan Rodriguez. + Madrid, 1621.

Diego Rodriguez. Madrid, 16...

*(Continuará.)*

G. Cruzada Villaamil.

# UN CUADRO DE MENGS.

Ya en otras ocasiones ha dado á conocer El Arte en España algunas obras, la vida y la influencia grande que ejerció en la última mitad del siglo pasado en las artes españolas el celebradísimo pintor bohemio que vino á España traido por Cárlos III y recomendado por el famoso caballero Azara, nada menos que con el propósito, muy plausible y grande por cierto, de restaurar y sacar del profundo abatimiento y humillante postracion en que se hallaba á la pintura castellana. No pretendemos en esta ocasion volver á describir la vida de D. Antonio Rafael Mengs, pero sí queremos dar á conocer un cuadro suyo, no por la importancia que en sí tiene, sino por haber sido reproducido por el buril del grabador Boix. Conviene además estudiar toda la influencia del caballero Mengs, no ya en la pintura, sino en el grabado. Contribuyó más que otro alguno á popularizar las obras de este sábio pintor su yerno D. Manuel Salvador Carmona, el primero sin duda de nuestros burilistas. Llevado por el afecto que naturalmente habia de profesar al padre de su esposa Ana, tanto quizá como arrastrado por la corriente general que señalaba á Mengs poco menos que como émulo, sino igual á Rafael de Urbino, Carmona empleó su buril en reproducir obras de su suegro, y es ciertamente una de las mejores que reprodujo la plancha que publicó El Arte en España en el tomo II, que representa el retrato de aquel pintor. Como Mengs sobre Carmona, influyó este sobre sus discípulos y compañeros, y prueba de ello nos dan algunas planchas de Boix, que publicarémos, empezando hoy por repartir el grabado del famoso *Ecce Homo* de Mengs, y dando más adelante otras acompañadas de una noticia del grabador, que considerado como burilista es muy apreciable, por conservar las buenas prácticas de los grabadores españoles del pasado siglo.



# ECCE HOMO.

*Dibuxado y grabado del Quadro original del Caballero Mengs, que posée el Exmo. Sr. Conde de Trastamara, Gentil Hombre de Camara de S. M. &c. &c. &c.,*

DEDICADO Á DICHO EXMO. SEÑOR

Por Esteban Boix.

# PEDRO PABLO RUBENS

## PINTOR DE VICENTE I DE GONZAGA,

### DUQUE DE MÁNTUA (1600-1608.)

SU RESIDENCIA EN ITALIA Y SU PRIMER VIAJE Á ESPAÑA, SEGUN SUS CARTAS Y OTROS DOCUMENTOS INÉDITOS (1)

POR MR. ARMAND BASCHET.

(GAZETTE DES BEAUX ARTS, *núm.* 119, *tomo XX*, 1.° *de Mayo de* 1866.)

---

Se ha escrito mucho sobre Rubens, el sol de la Escuela Flamenca. Sin embargo, ¡cuántas circunstancias de las más importantes de su vida, se ignoran todavía!

*(Mr. Gachard, Particularidades inéditas de Rubens* 1842.)

Consultad todas las biografías de Rubens, cualquiera de ellas, desde la que escribió su sobrino Philippe y publicó M. de Reiffenberg, hasta la que M. Sainsbury (que creo es la última) ha hecho para preceder á su interesante comparacion de documentos inéditos, sacada de papeles de Estado de la Gran Bretaña; leed los prólogos, las introducciones, los primeros capítulos de las obras de Michel, Waagen, Alfred Michiels, Van Hasselt; preguntad á las anotaciones

---

(1) Todavía no ha publicado M. Armand Baschet el libro que hace tiempo— cuando dió á luz estos artículos— prometió dar á la estampa, conteniendo el texto original italiano de las cartas de Rubens. Como el interés que estas cartas inspirarán seguramente á los aficionados á las artes españolas será muy grande, por referirse á España en una época en que comenzaba el gran desarrollo de la escuela madrileña de Pintura, así como tambien porque son documentos originales y desconocidos que atañen al primer pintor flamenco, cuya vida está muy ligada con la historia política y artística de España en el primer tercio del siglo XVII, EL ARTE EN ESPAÑA ha creido conveniente publicar estos interesantísimos artículos, que con tan elegante pluma como exquisita crítica ha escrito M. Armand Baschet.

Verdad es que la traduccion de las cartas de Rubens, que hemos hecho de la traduccion francesa de M. Baschet, no podrá ser tan acertada ni tan aceptable como la que hubieramos hecho de los mismos originales italianos; pero este escrúpulo, que nos habria de inducir á no publicar estos artículos, nos ha parecido de poca importancia, y hemos saltado por él á trueque de que se conozcan tan curiosas noticias de todo punto nuevas. Esto no obstará para que en su dia hagamos otra publicacion más genuina de ellas, añadiendo algunos hechos y noticias de Rubens, *de muchos ignoradas*, que obran en cierto archivo de Madrid. Creemos por lo tanto, que nuestros lectores nos perdonarán los defectos de traduccion, en obsequio de la novedad é importancia de estos artículos.

y comentarios de Descamps, Smith, Mols y Jameson ; abrid las colecciones de cartas auténticas y de documentos oficiales de Emile Gachet, de Mr. William-Noël Sainsbury, y el interesante opúsculo de M. Gachar, ¿no os sorprendereis, despues de leidos, de la confusion y de la incertidumbre que reinan sobre los actos y proezas de este grande hombre, durante los ocho años que forman el período italiano de su vida? ¿Habeis notado la disparidad que existe entre los biógrafos, aun entre los más autorizados, sobre las fechas de los principales hechos de este período importante que se puede llamar *la juventud* de Rubens? Las fechas de su estancia en Roma y de los estudios que allí hizo se confunden por unos con la de su primer viaje á España, sobre el cual no dan más que datos ó demasiado modestos ó demasiado vagos, y otros quieren y aseguran que el pintor no conoció á Roma ni trabajó en ella hasta 1605. Ninguno está precisado por documentos que los autoricen. ¿Cuándo estuvo en Génova? Cuándo pasó por Florencia? Cuándo estudió en Venecia? Y de las obras que hizo en Mántua cuando fué pintor de aquella córte, ¿qué se sabe? ¿No ha lugar á sorprenderse por tanta exigüidad de datos, á pesar de tantos libros escritos y compuestos para ilustrar el nombre de este magnífico artista, gloria de Flándes, y del siglo XVII, tan fecundo en inmensas glorias? Hasta el dia en que, partiendo de Roma, con deseo de volver pero en realidad por la última vez, llegó á Amberes, y en que, durante algunas semanas buscó el silencio y el retiro en el cláustro de la abadía de San Miguel, á causa de la muerte de su madre, puede decirse que su historia carece de datos y que las reseñas impresas y reproducidas hasta el presente no brillan más que por la particularidad comun á todas, de incertidumbres, y, digámoslo de una vez, de errores.

No podemos decir que suceda lo mismo desde su vuelta, porque desde el momento que se casó con Isabel Brant, en 1609, hasta la hora de su muerte, en 1640, son conocidos todos los pasos de este glorioso maestro: los de su lápiz por sus dibujos, los de su pincel por sus cuadros, los de su pluma por sus cartas familiares y oficiales, todos han sido buscados, hallados y publicados. Podria chocarme que en estos tiempos de vivas y ardientes investigaciones, en esta época en que el culto de la historia se manifiesta por la investigacion más que por la filosofía, cuando por todos los archivos de Europa se produce un movimiento marcado por el vaiven de ávidos y curiosos inteligentes, llenos de experiencia y de saber, buenos conocedores, maravillosos sabuesos, no haya habido hace ya tiempo, y sobre todo desde la publicidad dada á sus cartas, alguno que haya ido á Mántua, con el deseo ambicioso de esclarecer los viajes del pintor, durante su juventud? Preciso es conocerlo; Mántua, aunque tan célebre por el *Mantua me genuit* y por el *dulcia liquimus arva* del poeta de las *Bucólicas*, es tambien célebre hoy dia por la fortaleza que la domina. Ordinariamente se supone que en un lugar donde hay tantos cañones no puede haber curiosos archivos. Las malas lenguas aseguran que reina allí la fiebre, que hace grandes estragos á causa de las lagunas, de cuyo funesto seno surge Mántua. Llegan allí los viajeros y curiosos, pero atraviesan aquella tierra con la



Estevan Boix la grabó.

*Santa Maria Magdalena.*

rapidez que la estrella errante surca el cielo durante las tardes calurosas del estío. No bien han echado una ojeada inteligente sobre las obras de Julio Romano y sobre los mármoles antiguos, últimos vestigios de las colecciones de los Gonzagas, parten para el Tirol ó para la Lombardía. Alguno, por su honesto y venerable amor á lo clásico, llega hasta las primeras piedras de Piétola, donde la tradicion, apoyada por el dicho de los académicos, se complace en creer que fué edificada la casa de Virgilio bajo el consulado de Pollion, que le fué tan propicio: pero es preciso convenir en que estos apasionados son raros. Injustamente Mántua no goza de los favores de las gentes, y sólo la estrategia la prodiga sus dones. A juicio de sus gentes, la seria más grato recibir el homenaje de aquellas que los favores de esta. Así es que creyéndose hace largo tiempo de difícil acceso algunos de sus tesoros, entre los cuales se cuentan los papeles de Estado de sus príncipes, los han despreciado los extranjeros que para bien de la historia no han hecho lo mismo con Florencia, Milan, Venecia y Turin. ¿Pero podrá decirse lo mismo de sus habitantes, de sus eruditos? Bajo los Gonzagas como bajo María Teresa, florecieron en ella académicos? El nombre sólo que servia, hace mucho tiempo, para designar el sitio donde estos papeles se conservan, me permitirá responder de modo que desaparezca toda malignidad. Era *archivio segreto*, y la liberalidad que há poco permite entrar en estos archivos, despojándolos del calificativo de secretos, no existia hace algunos años. ¿No fué preciso al conde del Arco, á quien tan interesantes obras sobre Mántua debemos, una especie de privilegio especial para que le fuese permitido buscar y publicar documentos por los cuales tenemos su obra sobre la persona y obras de Julio Romano? Además tendria poca gracia quejarnos demasiado de la tardanza en buscar á Rubens en Mántua, porque entonces pareceria que sentiamos haber tenido nosotros esa honra, y en estas quejas y en estos lamentos, ¿qué habria más que una pretension exagerada y poco natural?

Tengamos además liberal franqueza, digamos llanamente el hecho de nuestra investigacion, cuál es su causa, cuál es su fuente. La obra de Mr. Noël Sainsbury. *Original umpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist*, publicada en 1859, y honrada con los sufragios de toda la *fashion* aristocrática y artística de la Gran Bretaña, no nos ha sido bien conocida hasta el año pasado. Leimos entonces cada uno de los documentos que encierra con la atencion que exige todo escrito relativo al fogoso y admirable pintor del *Descendimiento de la cruz*. En la pág, 261, al fin de una carta de Rubens al célebre erudito francés Fabre de Peiresc, el buen amigo de Francois de Malherbe, hallamos algunas líneas en que el recuerdo de Mántua se evocaba de una manera particular. Las sentidas frases con que expresa el dolor que le causa la nueva de la toma y saqueo de esta villa por los sitiadores, nos chocó sobremanera, más que todos los detalles restantes de la obra. «Hemos recibido, escribe Rubens, una funestísima nueva de Italia: el 22 de Julio los imperiales han tomado á Mántna con escalas, matando á la mayor parte de sus habitantes. Mi sentimiento es grande, porque he servido

»durante muchos años á la casa de Gonzaga, y en mi juventud he gozado »grandemente las delicias de la vida de aquel país.» Esta última parte de la carta de Rubens, en Peiresc, fué inmediatamente para mí una especie de revelacion para mis ambiciones de curioso, y este sentimiento sellado de tan grande simpatía, esta especie de encanto del recuerdo así expresado del sitio donde tanto tiempo estuvo en Mántua, en casa de los Gonzagas, me hicieron persuadir de que, si se queria probar fortuna en busca de noticias de la vida del pintor, debia ser en el campo cerrado de los archivos de esta casa donde habia que recurrir.

En la época precisamente en que conocimos la obra de M. Sainsbury, estabamos en Venecia, que era ser vecinos de Mántua. La ocasion era propicia, pues teniamos que emplear los meses de Noviembre y Diciembre del anterior invierno en asíduas investigaciones, de órden y naturaleza distintos, en los papeles del Estado de los Gonzagas. Nuestro deseo fué, pues, volver inmediatamente, con el solo fin de, por esta vez, informarnos del pintor que habia sido tan manifiestamente distinguido de uno de los príncipes de esta gran casa, Vicente I hijo del duque Guillermo y su sucesor en el ducado desde 1587. Así fué que volvimos á Mántua en los primeros dias del verano último.

Contar todas las peripecias de una investigacion de este género, seria escribir una historia larga, sin interés para el lector. Así pues dirémos poca cosa. Hay ciertas averiguaciones que no basta quererlas hacer en un archivo para realizarlas inmediatamente. Si se ha preguntado ya por ellas, intentado y hecho, el resultado será fácil; pero en tal caso, ¿á qué buscarlas si ya se han encontrado y hecho uso de ellas. Conviene por el interés, por su valor, por su importancia, tener presencia de ánimo en aquel sitio. Entonces todo es grato, todo es placentero, hasta el trabajo que uno se toma. Es la *terra* desconocida con paisajes inesperados y sitios no explorados. Hé aquí los árboles desconocidos, las plantas adquiridas por la ciencia, las dulzuras del viaje. Pero el camino suele ser largo y muchas veces árido. Tal jornada no ha sido feliz: ¡ni un hallazgo! Alguna vez se pierde la pista; no hay indicios, la esperanza desfallece. Pero en las alegrías como en las penas hay su parte de emocion. El investigador tiene adversidades y triunfos. Los datos, las señales, la brújula del investigador, son las fechas; pero muchas veces no se saben de cierto, y basta el más leve error para separarse del camino. Cerrais las carpetas, las colocais donde indica el registro; no habeis hallado nada, y sin embargo, el dato que buscais se encuentra allí. Habeis pasado á su lado sin verle. La sombra os ha engañado y ha desaparecido la imágen. Volveis otro dia y sois más feliz, pues reconoceis la cosa que buscais. ¡Pero cuántas horas han corrido en balde! El beneficio de las clasificaciones no es siempre seguro. El que ha tenido necesidad de ellas, no siempre las ha hecho con claridad. Tal documento es de 1605 y lo ha creido de 1603. Tal ó cual escritura le ha engañado; lee el nombre de un pueblo por otro, y os lleva á un mundo diferente: muchas veces sólo el azar conduce al fin deseado. Tales han sido nuestras vi-

cisitudes en la grata mision de informarnos, en Mántua, de Pedro Pablo Rubens. La escasa certidumbre de las fechas afirmadas por los diferentes biógrafos, hicieron más difícil nuestro trabajo. Casi todo él versaba sobre esto, y se nos creeria difícilmente, si dijéramos el tiempo que hemos necesitado para llegar á nuestro fin. Lo que hemos recogido, hallado y rebuscado forma un conjunto de documentos entre los cuales hay pocos que carezcan de valor ó de utilidad. Las cartas de mano de Rubens son los documentos capitales. Los documentos de mano de los secretarios que tenian órden de comunicarle los deseos y la voluntad del soberano, forman en segundo lugar. Despues hay algunas cartas de terceros que por tales ó cuales causas dan noticias del pintor mientras estuvo en Roma; y las del enviado en la córte de España mientras estuvo en Valladolid, ó en casa del duque de Lerma, aquí y allá, en servicio del duque de Mántua.

Y, en fin, hé aquí el resultado de esta parte de nuestras investigaciones. Nuestros documentos son auténticos, irrefutables bajo todos conceptos, accesibles á todos, porque los archivos de Mántua han sido, por un decreto reciente, declarados comunales. El lector será juez, y el curioso los apreciará. Al uno y al otro podemos decir que desde ahora estarán más claras y serán más abundantes de datos las primeras páginas de la vida de Rubens. Con raras excepciones, porque no es posible decir la última palabra de las cosas, no habrá incertidumbre alguna sobre ciertas épocas de la juventud de este grande hombre, que con razon, sin énfasis y sin exceso de elogio, Sir Dudley Carleton, embajador del rey de Inglaterra en las provincias Unidas, pudo calificar con este doble título en el año de 1618 : *The Prince of Painters' and Gentleman.*

## I.

## ¿CUÁNDO LLEGÓ RUBENS Á LA CÓRTE DE MÁNTUA? (*)

## II.

## PRIMER VIAJE DE RUBENS Á ROMA, 1601 (**).

(*) (**) No teniendo absolutamente relacion con España bajo ningun concepto estos dos capítulos, nos ha parecido que debiamos suprimirlos, pues además son sumamente extensos.

## III.

## RUBENS EN MÁNTUA.

## (1602-1603.)

*Vicente I de Gonzaga duque de Mántua y Annibale Chieppio, su secretario y consejero, protectores de Rubens.*

La llegada de Rubens á Mántua, acaeció sin duda á fin del invierno del año 1602, y esto explica el silencio de todas las correspondencias de los archivos de este país, hasta el mes de Marzo del año siguiente, época de su marcha á España. El admirable estado de la galería ducal le permitiria indudablemente consagrar sus ocios á estudios que podriamos llamar personales. Pero por otra parte debemos suponer que el duque, muy ocupado entonces en restaurar y decorar las salas de esta rica galería (1), dejaria poco tiempo á Rubens para entregarse á sus particulares trabajos. Si como se supone dibujó la especie de epopeya que Mantegna habia representado con tanto genio sobre los muros del Palacio de los Gonzagas, inspirándose en la relacion de los *Triunfos de César*, podria haberlo efectuado en esta fecha. Es cierto que copió considerable número de obras italianas, y lo particular es que, ya con gran talento, y con el sentimiento de su fuerza, daba á sus copias y sus estudios al lápiz y á sus bocetos un aspecto, un aire, un no sé qué que le era propio. Se conservan dibujos suyos hechos de las obras de tal ó cual maestro que se puede decir *Rubensizados*; no los copiaba con exactitud, complacíase en dejar en ellos la huella de sus pasos. Y llevó más léjos su *instinto*—que no quiero llamar *gusto* porque no es la palabra—porque retocaba con frecuencia dibujos originales de obras importantes Observad el dibujo de Guilio Clovio de Miguel Angel y el robo de Ganimedes. ¿No está terriblemente retocado por él, y hasta tal punto que todo inteligente, práctico y experimentado reconocerá en el acto el paso del lápiz del vigoroso flamenco sobre las líneas del célebre miniaturista? Rubens debió siempre desear adquirir dibujos de los maestros que admiraba, y ciertamente Mántua era lugar muy á propósito para conseguir tal deseo. ¡Cuántos artistas, efectivamente, habia habido allí, y allí habian vivido desde Mantegna á Julio Romano y allí habian formado escuela! En el siglo XVI y en los veinte y siete primeros años del XVII se iba á Mántua para admirar las obras famosas como ahora se va á Madrid, á Dresde, á Florencia, á Paris, á Roma y á Lóndres! ¡Qué útil y qué agradable mansion debia ser entonces aquel sitio para un artista predestinado á

(1) Por esta misma época, en Mayo de 1602, el presidente de Mántua en Venecia daba cuenta de los magníficos cristales para las ventanas de la galería que el duque habia encargado á las fábricas de Murano. Hasta el 3 de Agosto M. Angelo delli Angeli habia pagado cuatrocientos ducados por cuatro ventanas.

tales destinos! No será demás insistir sobre esta parte de las inspiraciones de Rubens en el período de su juventud, cuando por cualquier parte que mirase en los palacios en que estuvo empleado, podia admirar las obras de Mantegna, de los Bellinos (Gentil y Juan), de Monsignori, de Vinci, de Francia, de Corregio, de Miguel Angel, de Rafael, de Palma el viejo, de Romano, de Sarto, de Ticiano, del Veronés, del primero y segundo Tintoreto, de Pordenone, de todos los héroes en fin de esta pleyada inmortal.

Es verosímil tambien que este período de tiempo (Abril de 1602 á Marzo 1603) es (1) aquel en que Rubens pudo hacer que se apreciasen el agrado de su persona y el grande vuelo de su talento y todas sus cualidades brillantes por el duque su señor, y sobre todo por aquel de sus ministros cuyo nombre no ha sido nunca pronunciado con relacion al pintor flamenco y que sin embargo parece haber sido su verdadero protector en aquella córte. Este hombre de buen talento, recto,. buen político, buen letrado y de buen gusto sostuvo siempre y animó á Rubèns, que desde entonces — y puede ser que ya lo hubiese hecho durante el viaje á Roma — le escribia particularmente cartas y le tenia por protector de su persona cerca del duque. La córte de Mántua, como todas las córtes, no estaba dispensada de tener su campo donde se batian, de una manera subterránea, las rivalidades, los celos, las sospechas, las inquietudes, consecuencias naturales de los señalados favores, de las marcadas distinciones y de los beneficios obtenidos. Así pues algun dia se haria sentir la necesidad de tener un amigo decidido en tal córte. ¿Por grande que fuera el mérito de este hombre, debia ruborizarse de reconocer un protector leal y seguro, que cerca del oído del duque le hiciese un beneficio ó le librase de una injusticia? Annibale Chieppo fué este hombre para Pedro Pablo Rubens en la córte de Vicente I de Gonzaga, donde este Chieppo administraba y aconsejaba. Digamos pues quiénes eran uno y otro puesto que Rubens tuvo con ambos relaciones.

Vicente I de Gonzaga, duque de Mántua, contaba cuarenta años en 1603. Era hijo de Guillermo, llamado, no sin razon, el Gobbo, jorobado, y de Eleonora de Austria. Puede decirse que no tenia ni los defectos físicos de su padre, porque era notablemente hermoso, ni sus cualidades económicas y administrativas, porque fué gastador y suntuoso sin límites. Muy bello, príncipe de una casa reinante, liberal en sus dones y voluptuoso, es fácil creer que el mejor éxito coronaria sus aventuras y placeres. Tambien es preciso decir que era muy jugador, galanteador infatigable, caballeresco, belicoso y literato. Tuvo á honor haber favorecido al Taso en sus desgracias, y obtuvo en efecto su libertad y se lo llevó á Mántua. Casado con una dama de la casa Farnesio se divorció á los dos años, y

(1) ¿Formaria el pintor parte de la comitiva en el viaje que el duque hizo á Milan en esta época? Hago esta pregunta para inducir á nuevas investigaciones. El duque de Mántua, en efecto, decidió volver á Flándes este mismo año, y particularmente á Spa. Partió en los primeros dias de Junio, y llegó á Milan en 13 de Junio de 1602, dirigiéndose hácia su villa de Casal, que fué donde renunció al viaje para que habia salido de sus estados. Volvió á Mántua ya en 19 de Julio.

la princesa se hizo monja. Se casó en nuevas nupcias con una Médicis, Leonora, hermana de María, que más tarde fué reina de Francia. El hecho de la disolucion voluntaria del matrimonio con la Farnesio, y el de los esponsales con la Médicis fuéron seguidos de circunstancias tan extraordinarias y singulares, que su relato pareceria un cuento al uso de Bocace ó La Fontaine, más que un capítulo de historia. Hasta 1587, año en que ascendió al ducado, se singularizó más por los favores con que honró á sus comediantes, por la enormidad de las cantidades que habia derrochado al juego y por el número y calidad de sus galentes aventuras, que por hazañas guerreras ó actos políticos. Desde que fué soberano parece que se dedicó á imprimir á su reinado un carácter de fausto y suntuosidad muy marcado y á propósito para hacer ruido en el mundo. Si príncipe heredero tuvo las costumbres de un disipador, soberano quizá no fué mucho más sábio, pero al menos tuvo los gustos nobles de su notable génio. Gustábanle los versos y los buenos discursos, dictaba, si era menester, sonetos elegantes, y estaba en correspondencia con todos los literatos de Italia. Su génio, extremadamente accesible al culto de las artes y de las ciencias, le inducia á buscar pintores, poetas, compositores, instrumentistas, alquimistas y astrólogos. Tuvo muchos hijos, legítimos y bastardos: casó á su hijo mayor con una hija de la casa de Savoya; obtuvo el capelo para el segundo y casó á una de sus hijas con un Lorena. Bien aconsejado, no dejó de gobernarse hábilmente para con las demás potencias. Tenia influencia en Francia por la reina, su cuñada, y por la casa de Nevers, de quien era primo en primer grado. En 1606 su esposa la duquesa fué madrina del Delfin. Estuvo bien con sus vecinos los venecianos por la parte de Verona, y con el Piamonte por la parte del Montferrato, y muy apoyado por Enrique IV: unas veces estuvo bien y otras mal con España, llegando á adquirir reputacion de valiente y de caballero en tres expediciones que hizo contra los turcos en honor de Austria. Aún no se ha escrito la historia de su córte y su reinado, y eso que el asunto seduce porque se relaciona con cosas de interés. Hubo ocasiones en su vida que se señalaron por la ostentacion de un fausto difícil de creer. Cuando el Papa Clemente VIII ocupó á Ferrara, Vicente Gonzaga fué á saludarle con un séquito de dos mil personas y espantó á la córte romana. Luego, en el pontificado de Paulo V, tuvo con ella algunas diferencias, pero efímeras, y su arreglo le proporcionó ocasion para hacer un magnífico viaje. Cuando instituyó la célebre órden del Redentor, y cruzó caballeros casi al estilo de Enrique III en la órden del Espíritu Santo, el lujo que desplegó para honrar á los extranjeros que acudieron y la pompa de las ceremonias fuéron asombrosas. Los trajes de los grandes y poderosos reyes de su tiempo eran poca cosa comparados con los del duque de Mántua en las ocasiones en que la solemnidad exigia que se presentara con toda su *lista civil*. Sabia vivir bien, como el mejor príncipe de su tiempo, y queria siempre el bien y lo bueno de todas las cosas. Era natural que buscase buenos caballos, y así fué que intentó rehacer la hermosa raza de Mántua, tan afamada en tiempo de su tercer abuelo, que Inglaterra y Francia se disputaban sus productos, y de la que el Rey Francisco I, de buena memoria

quiso montar un caballo en la entrevista *du Drap d'or*. Gustábanle los perros grandes, de buena y pura raza; y el *Vidame de Chartres*, que era un gran señor en Francia, inteligente en montería, fué el encargado de enviarle los mejores lebreles de Escocia. Era célebre su teatro, y en Europa se decia: *Los comediantes del señor duque de Mántua*. Los que representaron en Fontainebleau y en el Louvre en 1608 y 1612 eran los muy celebrados y populares, Arlequin, Frettelin, Pedrolin, Leandre, Leho, Flaminia, Flavia, Jiorillo, llamado Matamoros, todos ellos del duque de Mántua, que los habia hecho célebres y los recomendaba por cartas particulares al Rey, á la Reina, al duque de Nevers, al duque Aiguillon, á Mr. de Nemours, al cardenal legado de Ferrara, al de Bolonia, al conde de Fuentes, gobernador de Milan por España, á la señoría de Venecia, y aun á señores de menos gerarquía, como al de la Mirandola. Sólo Parma no gozaba de sus favores, porque desde que repudió á su primera esposa, mandándola con su familia, la jóven Margarita, con intencion de morir monja, los Gonzagas y Farnesios eran ya menos que primos. Espíritu curioso y deseoso de novedad, hizo grandes viajes: Alemania le vió en Munich y en Ausbourgo varias veces; dos estuvo en Flándes; en Lorena y Holanda una; muchas en Toscana y con frecuencia en Venecia, sin que volviese nunca sin aumentar su coleccion con grandes curiosidades y el personal de su casa con algun artista ú obrero inventor y hábil. Desde 1591 hé hallado nombrados entre las gentes de su palacio un Pablo Novort, tornero; un Sebastian Piel, tallista, en compañía de otros alemanes del mismo oficio: tenia tejedores de brocados, bordadores especiales, un miniaturista, y en 1598 tenia ya un pintor flamenco llamado Juan, á quien no vuelve á mencionarse más. Los viajes que hizo al extranjero, y que por lo que en ellos gastó merecen mencionarse, fuéron á Florencia en 1588 y 1592; á Ausbourgo en 1591 y 1606; á Ferrara en 1598; á Nápoles en 1603; á Turin en 1604 y 1608; á los Estados Pontificios, al mismo tiempo que á los conventos de los Camandulenses y de la Auvernia, en 1605; á Génova en 1607, y á Francia en 1608, donde Enrique IV le recibió en Fontainebleau con todos los honores que merecia el jefe de la casa de Gonzaga y su cuñado. Si agradó al Rey no hay que preguntarlo, siendo, como era, buen jugador. Pero la volubilidad de su espíritu le inducia á veces á creencias pueriles, y seguramente singulares, y si yo debiese revelar todos los secretos de que me ha hecho sabedor su correspondencia tan variada, iria, sin poderlo remediar, á dar detalles extraños. Lo bizarro, lo maravilloso, lo extraño, lo sorprendente le cautivaba. En 1609 quiso mandar al Valle de Chicago por un insecto dotado de ciertos privilegios indiscretos que le habia dicho algun alquimista impostor. Como los príncipes del siglo XVI, como Cárlos IX y Felipe II, oia con gusto las investigaciones de lo absoluto, el secreto de hacer oro y la realidad de la piedra filosofal. Si hubiera podido en algunos momentos haberse hecho de alguna academia de astrólogos, lo habria verificado inmediatamente. Leonora de Médicis, su esposa, estando en Francia en 1606 para ser la madrina del Delfin, escribia particularmente á Chieppio, el sábio ministro de su marido, estas muy significativas líneas: «Si

»el duque puede alguna vez desembarazarse de todos los alquimistas, seria una »felicidad para su bolsillo, pero mucho más aún para su reputacion, porque en el »mundo todo se sabe y todos se rien de que el duque crea en tales invenciones, »y de ello se burlan muchos. Digo esto á vuestra señoría en confianza... De »Paris, 19 Agosto 1606.» ¡Qué contrastes y qué singularidades podrian señalarse en este carácter! Era á la vez piadoso hasta la supersticion, y profano hasta el extremo. En 1602 da órden al marqués Vicencio Guerrieri, su embajador, de mandarle juntamente copias de todas las imágenes de las Vírgenes reputadas por milagrosas, y los retratos de todas las damas de gran fama por su belleza, sea en la córte ó en el resto del reino. Bajo este punto de vista podia decirse que el duque de Mántua habia precedido al Rey Luis de Baviera con su *galería de beldades*, puesto que está averiguado que el duque tuvo y llevó á cabo esta idea. Parte de su correspondencia prueba, en efecto, que tuvo en uno de sus palacios en una sala reunidos los retratos de todas las bellezas célebres. Su pintor Francisco Porbus contribuyó bastante á realizar este deseo, pero Rubens se excusó de tomar parte en ella, como lo atestigua una de sus cartas. Pero ocupémonos de hechos más notables, Cuanto hizo por dar esplendor á su ciudad y residencias, propio para satisfacer su gusto, seria asunto para un largo capítulo, y conduciria á hacer la historia del arte en esta época. En 1607, deseando respirar un aire más puro, ávido de paisajes maravillosos, llevó á las márgenes del lago de Garda su gusto para edificar. El delicioso sitio de Maderno fué su eleccion, y la *villa* que allí construyó, las arboledas que plantó, las estátuas que sacó de su coleccion para adornar los paseos, las pinturas al fresco con que enriqueció los pórticos, las fuentes de mármol ricas de adornos, hicieron de Maderno el más delicioso sitio de estas hermosas regiones, tan colmadas ya por la Providencia de las bellezas naturales. Nada más variado que los avisos que recibia de cuanto habia de bello ó de interesante que comprar aquí y allá; en esta parte precisamente es curiosísima su correspondencia. Si llegaban mármoles de Paros á Venecia en algun buque mercante, inmediatamente se lo participaban. Se queria vender en Pádua la coleccion del célebre cardenal y poeta Bembo y se presentaba á adquirirla. A sus embajadores en España les tenia encargado que le enviasen las curiosidades que vinieran de las Indias, y á los de Holanda las de la China. La lista de sus encargos es un catálogo de las curiosidades de su tiempo. Las Bellas Artes y la literatura hacian el gasto. De Francia, Mr. de Clielle le enviaba la música de Guedron, el maestro del Rey; de Toscana tenia las sinfonías y los coros de Cini: de Marco da Gagliano los madrigales y los motetes: con Octavio Ranuccini trataba de hechizos ó encanta mientos, y discutia sobre la bondad de un soneto. Curcio Picchena le dedicaba su *Tácito*, Guarini sus *Pastorales;* Chiabrera sus *Odas y comedias*. Mandaba á Jacobo Ligozzi de Florencia, que le dibujara las telas de brocado: traia tapices de Amberes; de Holanda y de Bruselas tulipanes, y de Cremona laudes y violines, y pretendió comprar los diamantes de Mr. de Sancy. El duque de Mántua, pues, conocia las buenas marcas de las fábricas. Tales ob-

jetos de arte le costaban verdaderas negociaciones, y tales otros grandes donativos. En 1601 sostiene altercados con Roma, donde el cardenal San Jorge le dificulta la extraccion de treinta ó cuarenta mármoles, bustos y estátuas que habia comprado á un tal Peranda, entre los cuales figuraba el maravilloso *Antinoo*. En Verona, residencia de los condes de Canosa, habia un gabinete riquísimo que sus abuelos habian formado, lleno de obras maestras incomparables, entre las cuales se contaba la Vírgen de Rafael, llamada luego *La Perla*, que despues perteneció á Cárlos I y luego á España, donde se encuentra. El génio de Rafael la habia pintado para un Canosa, para el famoso obispo de Bayeux, que servia al Rey de Francia. Es indescriptible el ardoroso empeño con que Vicente Gonzaga deseaba estas maravillas. La opulencia de los Canosas le imposibilitaba ofrecerles dinero, y S. A. les atacó por el amor propio y por la galantería. Era el único camino. Ofreció favores sobre favores, privilegios sobre privilegios al jefe de la familia; pero hallándose los bienes *pro indiviso*, el trato era difícil: sin embargo, el duque de Mántua consiguió la firma con la condicion de un feudo y de un marquesado en su estado de Montferrato. Así, pues, en Febrero de 1604 el marqués Galeazo Canosa fué invitado para venir á prestar fe y homenaje y para recibir la investidura, á la mañana siguiente del dia en que los tesoros de su palacio de Verona quedasen todos en el del duque de Mántua. ¿Qué más diré para completar la figura de este príncipe, mal conocido hasta hoy? Sorprendido por lo maravilloso de las ciencias cosmográficas, siguió á Galileo y miró por él; no seria él ciertamente quien atormentara á este hombre porque osase decir: *la tierra gira*.

Elegante en extremo, de facciones finas, con ojos hermosos, alta y noble estatura, de muy humano carácter, amenísimo en las formas, y de una galantería más que liberal, Vicente Gonzaga fué un verdadero príncipe en toda la extension de la palabra. Murió en 1612, cordialmente llorado de su pueblo «por lo que le habia sin cesar divertido,» dice con demasiada ligereza Litta en sus *Famiglie celebri*; »pero no de los buenos ciudadanos, porque el cúmulo de sus gastos parecian disipacion, y tal ejemplo no habia dejado de influir tristemente en el espíritu de su nacion.» Tal fué en suma, tan lleno de defectos como de buenas cualidades, este duque de Mántua, que el año 1600 ó 1601 tomó á Rubens bajo su augusto patrocinio, y le hizo pintor de su córte (1).

El personaje de segundo órden en aquella córte —pues sus funciones no eran más que las de secretario ducal— más ferviente apasionado de Pedro Pablo Rubens, se llamaba Annibal Chieppio. Su retrato es más fácil de hacer: el personaje es de menos bulto, y sus rasgos más modestos. Nació para la toga, hijo de Giovanni Chieppio y de Ana Arrigoni. Cuando el duque, de quien más tarde debia ser secretario de Estado, no era aún más que príncipe de Mántua y se ca-

(1) Para los detalles del retrato del duque Vicente, véase la voluminosa correspondencia de su reinado, conservada y clasificada en los archivos de Mántua. Cuantos hechos aquí se alegan, están fundados en pruebas y documentos.

saba con una Médicis, Annibal ejercia la abogacía, y en 1591 Vicente *regnante* le elevó al cargo de secretario ducal, merced á su mérito personal y buenas cualidades político-administrativas. En 1592 su amo le envió en mision extraordinaria á Roma. Sus despachos prueban la habilidad que desplegó en esta córte, donde, siendo enviado de un príncipe tan pequeño, el terreno diplomático no podia serle nunca fácil ni muy seguro. En 1601 el secretario acompañó á su soberano á la guerra de Hungría, y como se sabe, acaeció esto mientras Rubens estuvo por primera vez en Roma. Quizá por esta ausencia del gabinete de Mántua, habitualmente desempeñado y ordenado por este secretario con gran regularidad, se explique la falta de cartas del pintor durante esta época. No puedo creer que en tanto tiempo no se escribieran ambos. Para conocer á Chieppio hay que buscarle en la masa inmensa de papeles conservados en los archivos de la casa ducal y que le son personales. La cantidad de despachos y la calidad de las instrucciones dirigidas por él á los enviados en el extranjero, la abundancia y los detalles de las cartas y relaciones escritas para el duque durante los largos años de su servicio oficial, demuestran que ponia especial cuidado y gran propósito en cumplir noblemente con su deber. En 1611 recibió con el título de conde, el de ministro de Estado; pero por lo que hace á este último nombramiento puede decirse que si hasta entonces no recibió su credencial escrita, hacia años que ya lo era de hecho. Casó con Lavinia Rovelli y tuvo dos hijos, Francisco y Luis. En medio de sus honores y en el colmo de sus trabajos, tuvo momentos amargos; y en un pliego de instrucciones que dejó para sus hijos, he visto señalado, por una sentida frase, llena de melancolía, la huella de algunos huracanes. «Honrad la magistratura; no ambicionarla, porque bajo la apariencia de la miel de los honores, muchas veces he probado el veneno del dolor.» La calumnia, en efecto, intentó malquistarle con su señor, y él lo sabia: y como precisamente trabajaba más en su contra la miserable envidia cuando el duque viajaba por los Países Bajos y por Francia, le escribió en términos dolorosos, que le valieron de mano misma del príncipe la siguiente consoladora y cuerda respuesta: «Mi afectísimo Chieppio; »recibí vuestra carta, á la cual quiero contestar en dos palabras: no os cuideis »de lo que las gentes digan; dejadlas decir lo que quieran: se ha hablado mal »de todo el mundo, hasta de Cristo: tened la conciencia tranquila como yo »tengo la conviccion que la teneis, y dejad charlar á cada uno lo que le plaz»ca. Es cuanto tengo que deciros para vuestro consuelo. En Paris, á 28 de »Setiembre 1608. Vuestro afectísimo, *Vicente.*»

Este hombre honrado debió aficionarse grandemente á la persona leal y algo arrogante carácter de Rubens. Las largas cartas que desde España le escribió el pintor en 1603 y desde Roma en 1606 y 1608, son irrecusable prueba de que si Pedro Pablo tuvo en la córte de Mántua alguien que por su afabilidad y distincion, reuniese las cualidades afectuosas, y reverentes á la vez de todo *padrone* italiano, fué para él Annibal Chieppio, secretario ducal.

*(Se continuará.)*

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# LA ÚLTIMA SESION PÚBLICA

DE LA

# REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO.

---

El domingo 22 de Setiembre reanudó la Academia sus trabajos, interrumpidos por las vacaciones de verano, y solemnizó este acto con una sesion pública presidida por el Excmo. Sr. D. José Caveda, en la cual el Secretario general D. Eugenio de la Cámara dió cuenta de las *tareas* y *actas* de aquella corporacion durante el año académico de 1866 á 1867, y el Sr. D. Mariano Nougués, académico de número, leyó el discurso inaugural.

Triste : tal es la palabra con que el Sr. Cámara comienza su interesante discurso, y no parece sino que un presentimiento fatal guiaba su pluma y le obligaba á pronosticar el aspecto que habia de ofrecer esta solemne ceremonia en que aparecieron casi desiertos los sillones de los académicos. La real de San Fernando parece que debiera ser la más animada de todas las Academias, entre otras razones, porque de todas ellas es la que tiene delante de sí campo más vasto y más vírgen que recorrer. Si á pesar de esto no se presenta en sus actos públicos con la animacion, la solemnidad, la fuerza de cohesion y de vida que ofrecen sus hermanas, ¿quién sabe si esta languidez será efecto de que sienta en su seno los primeros síntomas de la necesidad de ser reformada? Y, ¿cómo no presentir la reforma cuando la reclaman, la conveniencia de aliviar á la Academia de la pesa-

da carga que la imponen sus deberes de cuerpo consultivo del Estado; la utilidad que reportaria á los estudios sobre la aún no estudiada historia del arte nacional; la ventaja de evitar á la Academia el grave embarazo, el grande compromiso en que, segun el luminoso discurso del Sr. Cámara, se encuentra con frecuencia al tener que decidir algunas cuestiones que ciertamente no son muy artísticas?

Mil veces ha manifestado en actos públicos y solemnes, plausibles propósitos de dedicarse á trabajos históricos, críticos y teóricos sobre el arte español; á reproducir libros y manuscritos importantísimos; á catalogar razonadamente las preciosidades artísticas que atesora, como cuadros, estampas y dibujos; á formar, en fin, los *Diccionarios* de cada una de las Bellas Artes y de las que de ellas dependen. Pero estos para la Academia honrosísimos propósitos, se han estrellado ante la imposibilidad material en que se halla de dedicarse á ellos como quisiera; porque su contínua tarea de formular informes, evacuar dictámenes, expedir órdenes, dirigir amonestaciones, distribuir mercedes, y, en una palabra, el despacho constante de infinito número de expedientes enojosos, comprometidos y más propios de un centro administrativo que de una Academia, la cansan, la fatigan y enojan, y la predisponen poco favorablemente para los estudios de las artes. Natural es, pues, la suposicion de que la Academia sienta la necesidad de una reforma viéndose apartada de su verdadero ministerio y embarazada en la marcha que debe seguir. Natural es que envidie la suerte de otras corporaciones de su misma índole en otros países, que pueden dedicarse á sus verdaderas tareas, merced á la existencia de una *Junta consultiva de Bellas Artes* que asume el despacho de los múltiples asuntos que hoy enervan á la de San Fernando. Natural es que buscando ejemplos dentro de España se conduela y lamente la Academia de S. Fernando al verse considerada de distinta condicion que las demás, que pues todas pueden dedicarse completamente á sus genuinos estudios. ¿Cabe en entendimiento sano la conveniencia de que mañana se suprimiese la Junta consultiva de Obras públicas, y que se encomen-

dasen sus negocios á la Academia de Ciencias? Pues, ¿por qué ha de ser de peor condicion la Academia de San Fernando que todas las demás, para abrumarla con el peso de los expedientes de todo un cuerpo consultivo, para apartarla de su verdadero ministerio académico creándola obstáculos insuperables que la prohiben realizar su mision? Esto, ni es justo ni conveniente para la Academia, ni tampoco para el Estado. La reforma es, pues, urgente, precisa. Sí creemos que no verá la Academia inmediatamente realizado el bien que necesita, porque toda reforma se elabora lentamente; como por otra parte la necesidad es imperiosa, la reclamacion justa, la conveniencia grande y los obstáculos que hay que remover de poca monta, es de esperar que el éxito será seguro y que no esté muy lejano el dia en que, realizada la reforma, pueda la Academia echarse en brazos de los estudios artísticos, en los que tantos laureles ha alcanzado las rarísimas veces que le ha sido posible realizarlos.

Se nota en el discurso interesante del Sr. Cámara, que al dar cuenta de los académicos finados, no se sigue la buena costumbre antigua de hacer, aunque sea en notas ó apéndices, una ligera biografía de cada uno de ellos, con los principales datos de sus vidas y obras. Seria de desear la vuelta á la antigua usanza, que nos ha legado ligeros pero preciosos datos de Franco, Santa Cruz, Jovellanos, Cean, Bosarte; Goya y muchos más. Es muy digno de alabanza el celo con que la Academia ha trabajado para la organizacion de comisiones de monumentos en las provincias, y es de creer que muy pronto las haya en todas las que aún faltan. Deseosa tambien de que en toda la Península haya personas doctas que la den cuenta de los acontecimientos artísticos que puedan acaecer, ha nombrado muchos académicos corresponsales, así como tambien ha distinguido con igual merced á un extranjero, autor de cierta obra sobre un célebre pintor español, obra que deja tanto que desear en su fondo como en su forma; muy á propósito para causar la admiracion del público inocente en bellas artes, y la indiferencia de los entendidos. No censuramos á la Academia; nosotros hubiéramos hecho lo mismo, por-

que, bien mirado, ¿qué menos podia hacer la Academia con un escritor extranjero que le dedica su trabajo?

Tres años se han cumplido desde que el mismo Sr. Cámara dijo en un discurso análogo al que nos ocupa, que la Academia *habia nombrado comisiones que se encargasen de revisar, corregir y comentar algunos libros muy notables sobre bellas artes que casi han desaparecido y de los que se propone hacer ediciones nuevas,* tales son entre otros: *La Carpinteria de lo blanco,* las *Medidas del romano,* los *Discursos de Céspedes,* los *Diálogos de Carducho,* el *Arte de la pintura* por Pacheco y los *Discursos practicables de Jusepe Martinez.* Sólo este último ha podido dar á luz la Academia desde entonces. Nada tiene de raro que EL ARTE EN ESPAÑA, desde más reciente fecha que la de las promesas de la Academia, haya reproducido los *Diálogos de Vicente Carducho, El arte de la pintura,* por Francisco Pacheco, y la *Carpinteria de lo blanco* de Diego Lopez Arenas, porque abrumada como ya hemos indicado con otros trabajos, tiene que sufrir el doloroso martirio de suspender indefinidamente tan agradables como importantes publicaciones. ¿Qué no hubiese hecho ya la Academia en este género de trabajos, si hace tres años se hubiera consumado la reforma porque clamamos? Más urgente nos parece cuanto pensamos en ella. ¿No es un dolor ver que, reunidos en un cuerpo costeado por el Estado, los más distinguidos críticos, los más hábiles artistas, los más ilustrados aficionados del país, animados todos ellos del deseo, del noble propósito de que la corporacion que forman, contribuya poderosamente á la propagacion de los estudios críticos é históricos del arte español, no es un dolor, repetimos, ver que no les es posible realizar la santa obra por la viciosa constitucion dada á la Academia? Es un deber, pues, que todos contribuyamos á que la reforma se lleve á cabo prontamente, y no serán EL ARTE EN ESPAÑA ni nuestra pobre pluma quienes, sinceramente lo prometemos, pongan menos de su parte en la propaganda de esta idea.

Inútil es decir que en informes, censuras y dictámenes, ha empleado casi todo su tiempo la Academia, y que ha dado pruebas de su laborio-

sidad y celo. El primer tomo de la obra del Sr. Caveda ha sido el último libro que ha publicado y parece, segun ha anunciado el Sr. Cámara, que muy pronto saldrá á luz el tomo segundo. Es una obra de interés, aunque abraza un período bien triste de la historia del arte en general, la historia de la Real Academia.

Creemos tambien como el Sr. Cámara que esta vez habrá escritores que presentarán *Memorias* aspirando á los premios prometidos; pero lo que no nos atrevemos á profetizar, es la bondad de las Memorias, principalmente las que desarrollen el primer tema. Muy grata es la noticia que el Sr. Secretario adelanta al fin de su Memoria, asegurando que se ha comenzado por el Sr. Madrazo, presidente, y por el Sr. Carderera, los *trabajos preparatorios para la formacion del Catálogo razonado de las obras artísticas que posee* la Academia. ¡Hace tantos años que estamos pidiendo estos trabajos, que casi nos parece una ilusion lo que nos dice oficialmente la Academia!

Réstanos para concluir, ocuparnos del discurso del dignísimo académico Sr. Nougués, que fué todo él un grito de entusiasmo. Grandilocuente, inspirado, erudito, dijo *lo que pensaba de las artes, refirió sus frutos, habló de sus consecuencias, de sus asombrosos resultados en bien de las sociedades humanas.* Inflamado su espíritu con el santo sentimiento católico, se remontó á las regiones más abstractas de la ciencia de lo bello, examinó y definió la belleza y demostró, en fin, que *las obras de los artistas son una prueba de la existencia de Dios.* Contínuamente el Sr. Nougués ensalza en su discurso las Bellas Artes, y dejando á un lado Egipto, el Partenon y el Júpiter Olímpico, concluye proclamando que el sentimiento católico es la base, el gran elemento de las Bellas Artes. Lástima grande que las dimensiones de los discursos de los Sres. Cámara y Nougués no nos permitan insertarlos íntegros, pues cada uno en su estilo es sumamente recomendable y de provechosa lectura.

G. C. V.

# NOTICIAS EXACTAS

Y CURIOSAS

DEL CUADRO ORIGINAL DE RAFAEL DE URBINO,

LLAMADO

# EL PASMO DE SICILIA,

QUE EXISTE AHORA EN EL REAL MUSEO DE MADRID (*).

---

CARTA AL EXCMO. SR. MARQUÉS DE SANTA CRUZ.

Madrid, 16 de Enero de 1819.

«Muy señor mio, de todo mi afecto y consideracion : Habiendo llegado á mi poder los documentos originales, que refieren el modo con que vino á España el célebre cuadro de Rafael de Urbino, llamado el *Pasmo de Sicilia*, y no hace muchos dias fué restituido de Francia al Palacio real de esta Córte, me pareció conveniente y oportuno extender las noticias, que acompaño á V. E., porque además de ser exactas y de estar documentadas, podrian ser muy útiles para la ilustracion de la obra más memorable de tan gran profesor por su mérito y por sus extraordinarios incidentes, cuando se traslade al Museo del Prado, cuyo arreglo y colocacion de pinturas se dignó el Rey confiar al celo y buen gusto de V. E.

---

(*) Opúsculo de Cean Bermudez, que merece ver la luz pública por el nombre del autor y por la importancia del cuadro á que se refiere. Con otros papeles relativos á él lo publicaré en su dia en la *Coleccion de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, que he reunido y preparo hace tiempo, acerca de pintores desconocidos de los orígenes de la Escuela española, plateros, escultores y arquitectos; así como de nuestros grandes artistas de los siglos XVI y XVII, ó extranjeros que trabajaron en nuestro país. Allí han de imprimirse tambien noticias, ignoradas de muchos, tocantes á coleccionistas españoles; catálogos de sus galerías; inventarios de sus armerías; fábricas de loza, porcelana y vidrios; ventas al martillo, y cuanto tiene relacion con la *curiosidad*, recreo y solaz del aficionado.

ZARCO DEL VALLE.

Con este motivo renuevo á V. E. el sincero afecto que le profeso y el que siempre he profesado á sus dignos padre y tio, deseando que V. E. mande cuanto sea de su agrado á este su afectísimo servidor Q. B. L. M. de V. E. — *Juan Agustin Cean-Bermudez.* »

---

Las noticias del cuadro nombrado *la Calle de la Amargura* y vulgarmente *el Pasmo de Sicilia,* que está en el real Palacio de Madrid, son tales, que se deben referir con detencion y exactitud, porque comprueban su mérito y estimacion y el de su autor.

Le pintó en tabla de tres varas y tres cuartas de alto y de dos varas y tres cuartas de ancho, el año de 1518, el celebérrimo Rafael Sancio, que nació en Urbino el dia 28 de Marzo, Viérnes Santo, de 1483, y falleció en Roma otro Viérnes Santo, 7 de Abril de 1520, á los treinta y siete de edad, segun consta del epitafio que compuso para su sepulcro, colocado en Santa María la Rotunda, su amigo el cardenal Bembo.

Muchos sábios profesores, y no pocos eruditos aficionados á las bellas artes se ocuparon en escribir su vida y en analizar sus admirables obras, ensalzándole sobre todos los pintores modernos. Copio aquí lo que dice Jorge Vasari en su obra *Vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori,* impresa la primera vez sin retratos en Florencia el año 1550, acérrimo partidario de la escuela florentina, émula de la romana, á que pertenecia Sancio, por lo que no parecerá sospechoso.

Dice hablando de este cuadro : « Hizo despues Rafael para el monasterio de Palermo, llamado Santa María del Spasmo, de religiosos del Monte Olivete, una tabla en que se representa á Cristo, que lleva la cruz : obra estimada como cosa maravillosa, en la que se manifiesta la impiedad de los que le conducen con feroz rabia á morir al monte Calvario, y la ansiedad de Jesu Cristo por acercarse á la muerte, quien caido en tierra con el peso de la cruz, bañado en sudor y en sangre, vuelve su rostro á consolar á las Marías, que lloran muy amargamente. Se ven además entre ellas la Verónica, quien con extraordinario afecto de caridad y con los brazos extendidos suministra un paño al Redentor; y otras figuras armadas, unas á caballo y otras á pié, que le sacan fuera de la puerta de Jerusalen en diferentes y bellísimas actitudes, y con los estandartes de justicia en las manos.»

Tan breve é inexacta descripcion da motivo para creer que Vasari no vió el cuadro, pues habla de la Verónica, que no hay en él, ni debe haber, supuesto que ninguno de los Evangelistas la nombra; y tambien porque omite la figura principal de la Madre de Dios, que Rafael representó de rodillas en el mismo cuadro, sostenida por las Marías y por S. Juan, hablando con su Hijo Santísimo. Tampoco hace mencion de la de Simon Cirineo, que alivia al Señor el peso de la cruz, y mira con horror la de un bárbaro sayon, que tira con fiereza de la sacratísima persona del Salvador; figura muy principal vista de espaldas, situada en primer término, y de gran efecto.

Seria temeridad querer referir ahora artísticamente todo lo que representa el cuadro, cuando no dejó que desear D. Antonio Rafael Mengs en la descripcion que hizo de él, y anda inserta con una carta que dirigió á su amigo D. Antonio Ponz sobre el mérito y estilo de los mejores que habia entonces en el Palacio de Madrid, en el tomo VI de su *Viaje de España*, fól. 186. Sin embargo, no debo omitir estas dos clásulas que hay en la descripcion entre otros elogios: «Si Rafael no fuera siempre tan grande en sus obras, se podria decir, que esta »era única por su mucha belleza.» «Que es la pintura más apreciable en cuanto »á la parte más noble del arte, que se conserva en el real Palacio, y que con»tiene en sublime grado las más finas consideraciones de la pintura.»

Supuestas estas excelencias, pasemos á referir los infortunios que padeció este cuadro desde que salió de la mano de su autor hasta el presente, principiando por lo que sigue diciendo Vasari en la vida de Rafael..... «Concluida del todo esta tabla, pero no conducida al sitio para que fué pintada, estuvo muy cerca de perderse, porque habiéndola embarcado para trasportarla á Palermo, se levantó una horrible tempestad que arrojó la nave contra un escollo con tanta furia que la hizo pedazos, con pérdida de toda la tripulacion y de las mercancías de que iba cargada. Quedó por fortuna libre del naufragio esta dichosa tabla, que por estar bien encajonada la llevaron las olas del mar al puerto de Génova. Sacada á tierra y abierto el cajon la hallaron ilesa, sin mancha ni defecto alguno, lo que fué causa de admiracion á todos los que así la vieron, y de que tuviesen por cosa divina á la que los vientos y las olas no se atrevieron ofender respetando su gran belleza. Custodiáronla los genoveses con suma estimacion; pero divulgada la fama de su mérito y hermosura, llegó á oídos de los monjes olivetanos, quienes con el favor del Papa, consiguieron volver á embarcarla para Sicilia, y colocarla en el lugar de su destino, donde

se conserva con más fama y reputacion que el Monte de Vulcano (1).»

Sea por este notable acaecimiento, sea por el mérito y belleza de la tabla, ó sea por el recomendable nombre de su autor, el cuadro del *Pasmo de Sicilia* se hizo tan famoso en aquella isla, en toda Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y en los Países Bajos, que Felipe IV, rey de España y de Sicilia y gran aficionado á la pintura, deseó con ánsia traerle á su Palacio de Madrid; pues, como dice el caballero Malvasía en su obra la *Felsina Pittrice*, habia ofrecido á los monjes olivetanos mil ducados de renta anual si le trasportasen á España. «Cosa, añade, tan arriesgada por lo pasado.» «Esto alude á lo que afirma el erudito pintor D. Vicente Vitoria, canónigo de la colegiata de Játiva en sus *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice de Malvasia*, que no se hubiera podido conseguir el cuadro, á no ser por la sagacidad de aquel superior, pues siempre que se trató de transportarle se vió Palermo en peligro de sublevarse.

Lo cierto es que el P. D. Clemente Staropoli, abad de aquel monasterio olivetano, vino á España el año 1661 y presentó á Felipe IV la insigne tabla del *Spasimo de Nuestra Señora, ó Calle de Amargura*, con beneplácito del P. D. Angelo María Torelli, general de su órden, y con licencia y recomendacion al Rey del cardenal César Faqueneti, protector por la Santa Sede de la misma órden; y Felipe IV la aceptó y recibió con suma estimacion y gratitud, como consta de su real decreto dado en Madrid á 22 de Octubre de aquel año, y de dos cartas originales de los dichos protector y general, que acompañan al decreto y se dirigieron al Consejo de Estado para que las contestase en los términos que prevenia el mismo decreto, y se copian al fin de esta exposicion en apéndice separado.

Fué grande el placer que tuvo el monarca con la adquisicion de la tabla, pues le dió la preferencia sobre otras muy apreciables del mismo Rafael, que habia conseguido en su reinado. Tales son la incomparable de la Perla, que mandó comprar en la almoneda del desgraciado Rey de Inglaterra, en dos mil libras esterlinas, la famosa de la Vírgen del Pez en Nápoles, la singular de la Visitacion á Santa Isabel y otras de la misma mano, que hizo traer de Italia, ordenando que todas se colocasen en el monasterio del Escorial, excepto la del *Pasmo de Sicilia*, que reservó para adorno y culto de su real capilla.

Se conservó en ella con admiracion de la Córte y de los inteligentes en el

(1) Querrá decir el volcan Ethna, que está en el monte Gibet de aquella isla.—C.-B.

arte y con envidia de los embajadores extranjeros, hasta la vigilia de Navidad del año de 1734, que se incendió el Palacio antiguo de Madrid, y por fortuna pudo escapar de la voracidad de las llamas y ser trasladada sin lesion al del Buen Retiro, donde permaneció todo el tiempo que duró la construccion del nuevo, y concluido se colocó en uno de sus magníficos salones.

Aquí la estudió y describió el sábio Mengs: aquí la copiaron sus más aventajados discípulos y de la real Academia de San Fernando, especialmente el laborioso y correcto D. Gregorio Ferro, bajo la direccion del mismo Mengs, cuya apreciable copia existe en la iglesia parroquial de Alpagés en el real sitio de Aranjuez; y aquí sacó el diligente D. José Camaron un exacto dibujo para la lámina que grabó á buril el año de 1808 D. Fernando Selma, y manifiesta los progresos que habia hecho en España el grabado en dulce y la diferencia de la que grabó en Roma el de 1519 Agustin Veneciano.

Con motivo de la dolosa entrada de los franceses en Madrid el dicho año de 1808, perdió España esta preciosa tabla, que se llevó Bonaparte é hizo conducir con otros bellos cuadros á Paris para enriquecer su Museo Napoleon. Mas la divina Providencia, que aniquiló en un solo dia y con una sola accion su vano imperio, y que parece tenia destinada esta misma tabla para que anduviese vagando por Európa, dispuso que volviese al sitio que antes ocupaba en el real Palacio de Madrid, de donde se espera pasará al Museo del Prado á llenar el sitio principal de la escuela italiana, para ser la admiracion de los inteligentes y el estudio de los profesores aplicados.

Madrid, 16 de Enero de 1819. — *Cean Bermudez.*»

---

## APÉNDICE.

### DECRETO DE FELIPE IV REY DE ESPAÑA Á SU CONSEJO DE ESTADO.

«El cardenal Faquenetti y D. Angelo María Torelli, general Olivetano, me han escrito las cartas que van aquí con ocasion de la pintura que el convento de Sancti Spiritus de Palermo me ha enviado con el abad dél. Remítolas al Consejo de Estado para que se les responda con gratitud y en buena forma, mostrando la estimacion que he hecho de ella por la buena voluntad con que aquel convento ha procedido; y que á esta y la calidad de la pintura se ha

correspondido en lo que ha sido posible, remitiéndose en esta parte á lo que entenderán del abad. Ejecútese así.—En Madrid á 22 de Octubre de 1661.—Rubricado de la real mano.—Á D. Luis de Oyanguren.»

### CARTA DEL CARDENAL FAQUENETTI Á FELIPE IV.

«Señor. — Va á esa córte D. Clemente Starapoli, monje y abad Olivetano, y de la órden de los monjes que en la casa y iglesia de Sancti Spiritus de la ciudad de Palermo en Sicilia sirven á Dios debajo de la regla del padre San Benito; y el susodicho D. Clemente Starapoli es el que lleva la famosa y singular pintura de el Spasmo de Nuestra Señora desmayada por la muerte de su hijo Salvador y Señor nuestro. La órden de monjes Olivetanos no tenia alhaja ni más preciosa, ni más nombrada, ni de mayor excelencia. Huélgase toda Italia de que á las reales manos de V. M. llegue tan admirable portento de un pincel que fué milagroso y lo será todo el tiempo que durare el mundo. Yo me hallo protector, escogido de la Santa Sede apostólica, de toda la órden de los monjes Olivetanos, y tan interesado en los buenos sucesos de hombres tan dignos, que fuera yo hombre de mala ley, si no diera razon de mi afecto con estos padres á V. M., y no le suplicara, como lo hago con toda reverencia, de mandar que las reales y piadosas mercedes de V. M. felicitará una órden que en Italia es muy clara, y en toda la cristiandad muy celebrada, conocida y deseada. Suplico á V. M. de recibir mis ruegos, como efectos de mi confianza en su real piedad. No tendrá la dicha órden prenda que más la realce, acredite y honre como la generosa demostracion con que V. M. dará lucimiento y aliento á la misma órden, que despues de tantos daños padecidos en el estado de Milan en tiempo de la guerra, experimentará sus llagas bien curadas por la real mano de V. M. la cual sea siempre servido de hacerme merced, y de acreditarme con su real y poderoso amparo, y de manifestar á todos muy dilatada clemencia para conmigo.—Guarde Dios la real persona de V. M. — Roma 23 de Mayo de 1661. — Capellan y humilde siervo de V. M., César, Cardenal Faquenetti.»

### CARTA DEL P. GENERAL OLIVETANO Á FELIPE IV.

«Sagra Maestá: — Il padre D. Clemente Starapoli, abbate del nostro monestero de S. Spiritu di Palermo, se ne vine a'piedi de la M. V. con mia particolar

commissione di tributarli tutte quelle piu humili espressioni d'osequii, che nell animo della M. V. ponno isvegliar sentimento di pieta, e di protettione verso una religione, i votti della quale sono fissi, e diretti sempre alle felicitá della persona, e d'regni della M. V., la cui somma benignitá degnandosi d'ammentter il detto padre, sentirá con quali forme di reverente gratitudine habbia saputo la religione medesima sviscerare se stessa per servire á Ré e Regine che l'hanno beneficata, e con la stessa prontezza stá consagrata all'autoritá suprema della M. V. Et io, come Generale, che hoggi ne porto il peso. mi prosto avanti.—Roma, 23 de Maggio 1661.—Di V. sagra e real Maestá. Humilissimo Divotissimo e Obsseq.$^{mo}$ servitore.—D. Angelo Maria Torelli, Abbate generale Olivetano.»

RESPUESTA DEL SR. MARQUÉS DE SANTA CRUZ Á LA CARTA DE CEAN-BERMUDEZ, QUE ANTECEDE Á ESTAS NOTICIAS.

«Señor D. Juan Agustin Cean-Bermudez.—Muy señor mio y de mi mayor consideracion: si antes de ahora me merecia Vm. el mayor aprecio y consideracion por su erudicion y conocimientos nada comunes en las Bellas Artes, prueba de ello el uso que continuamente hago de su preciosa obra del *Diccionario de artistas en España*, más ahora que tiene la bondad de darme directamente otras noticias, enviándome la historia del famoso cuadro del *Pasmo de Sicilia* que con el tino y gusto que le es natural, ha formado por documentos fidedignos; por lo cual pasaré una de estas mañanas á dar á Vm. las debidas gracias, no por cumplimiento, sino por efecto de un verdadero reconocimiento.—Dios guarde la importante vida de Vm. muchos años. Madrid 17 de Enero de 1819.—Besa la mano de Vm. su seguro servidor, —*J. El Marqués de Santa Cruz.*»

# PEDRO PABLO RUBENS

## PINTOR DE VICENTE I DE GONZAGA.

(CONCLUSION.)

### IV.

### PRIMER VIAJE DE RUBENS Á ESPAÑA (1603.)

La idea de enviar una persona expresamente á la córte de España para llevar regalos de alguna importancia, no sólo á los personajes de considerable influencia, sino al mismo Rey, no ocurrió al duque de Mántua hasta la época misma en que mandó partir á Rubens para aquel país; es decir, en el mes de Marzo de 1603. Habia tenido ya este proyecto en fin de Junio de 1602. Pero como en el número de estos regalos habian de contarse muy principalmente bastantes cuadros, á los que sabia que el duque de Lerma era muy aficionado, encargó á su ministro en Roma, Lelio Arrigoni, que por hábil mano hiciese copiar una docena de obras escogidas entre las más célebres. En muchas de sus cartas, desde el 31 de Agosto en que hizo el encargo á un pintor poco conocido hoy, pero de fama entonces, llamado Pedro Facchetti, hasta el 21 de Diciembre de 1602, en que se verificó el envio, daba cuenta con frecuencia este diplomático de los cuadros, esperados con suma impaciencia por el duque, segun lo demuestran las siguientes líneas de una carta del secretario ducal, fechada el 26 de Noviembre:

«Deseamos vivamente saber que las pinturas encargadas en Roma toman el »camino de Mántua: y si por casualidad no es posible mandarlas todas de una »vez, mandadlas por partes, y escoged las mejores entre ellas: nos corre mucha »prisa enviarlas á España; que es su destino, en los buques que llevarán allí »al duque de Saboya.»

El enviado respondió que el pintor hacia cuanto podia, que las cosas deprisa nunca salian bien, y que estaba interesado el buen nombre del artista en el buen desempeño: que D. Gerónimo Silva, guarda-joyas de la archiduquesa Isabel, á su paso por Roma las habia visto, y habia aconsejado al mismo Facchetti no dejarlas salir de sus manos para que las viesen el duque de Mántua y los jueces competentes que habia en su córte, sin que fuesen verdaderas obras maestras. Sin embargo ofreció acabarlas para Navidad; y en efecto, los cajones conteniéndolas salieron de Roma el 21 de Diciembre, llevando diez y

seis cuadros, de los cuales uno tenia el mérito de ser la primera copia que se hacia del original, pues los monjes que le poseian habian siempre negado el permiso de copiarle. Era esta la *Creacion del mundo* y los *Siete planetas*, dibujados por Rafael y coloridos por Salveati y Baltasar de Siena, que ornaban entonces la capilla Chiggi, en la iglesia de la Madona del Popolo (1). Y como el embajador de Saboya habia dicho al enviado de Mántua, que los príncipes de su casa no efectuarian su viaje á España antes de la próxima Primavera, el Sr. Lelio Arrigoni estaba en su derecho al creer que las copias de Facchettino habian sido enviadas sin tardanza alguna á su soberano. Los inteligentes de Mántua elogiaron los cuadros; el pintor fué felicitado y tambien el embajador. Aplazada la época de la marcha de los príncipes de Saboya, el duque de Mántua creyó sin duda que para mayor interés del homenaje, aumentado con una elegantísima carroza y muchos caballos de raza, acompañados y cuidados por palafreneros polacos, convendria presentarlo expresamente á S. M. C. y á su primer ministro, y resolvió confiar esta mision á alguna persona de su córte. Y como queria además que el portador le hiciese algunos retratos de personajes de la casa de España, no podia ciertamente elegir persona más á propósito que su pintor Pedro Pablo Rubens, el cual, á su raro talento, añadia lo que se llama simpatía personal. «Rubens, en esta época (ha dicho muy bien M. Jules Pelletier en un »discurso tan interesante como notable), era un completo caballero. Elegante y »robusto de cuerpo, de rostro fino y regular, y de mirada noble, se atraia todas »las voluntades. Y si recordamos que á estos dones exteriores adornaban suma «afabilidad de carácter, perspicacia, precocidad de juicio, etc., etc.»

Presto todo para la marcha, el jóven comisionado recibió sus pasaportes el dia 5 de Marzo, con órden de entregar al embajador de Mántua en España los dones cuya lista es la siguiente:

*Para S. M. la carroza y los caballos. Once arcabuces, de ellos seis de ballena y seis rayados. Un vaso de cristal de roca lleno de perfumes.*

*Para el duque de Lerma todas las pinturas. Un vaso de plata de grandes dimensiones, con colores. Dos vasos de oro.*

*Para la condesa de Lemus una cruz y dos candelabros de cristal de roca.*

*Para el secretario Pedro Franqueza dos vasos de cristal de roca y un juego entero de colgaduras de damasco con los frontales de tisu de oro* (2).

Llevaba con estos regalos cartas oficiosas dirigidas á los personajes indicados, rogándoles que aceptasen aquellos dones, y además instrucciones para el embajador ordinario, encargándole que presentara en la córte al pintor, con los objetos que conducia. No debe darse más importancia que la que realmente tiene

(1) Archivos de Mántua. E XXV. 3. Dispacci di Roma. Lelio Arrigoni, residente. Anno 1602. Véanse las fechas siguientes: 17 Agosto; 31 id.; 12 Octubre; 2 de Noviembre; 9, 16 y 23 del mismo; 7 de Diciembre y 21 del mismo.

(2) Archivo de Mántua. F. Interni 1603. Minuta de las cartas. Regali destinati á personiaggi ó Spagna.

á esta mision de Rubens, que algunos han calificado de *embajada*, y que no lo fué, sino *comision*. Esta palabra es la natural y más propia que la de embajada, pues que lleva consigo la posesion de cartas credenciales, que el soberano abre en audiencia solemne, ó cartas de otro carácter particular, segun sea la mision secreta ú oficiosa. En esto no hay duda. Vamos á ver al mismo Rubens entrar en detalles curiosos en la relacion que hace á su protector en Mántua el secretario Chieppio sobre la manera, en verdad no muy oficial, con que el embajador del duque de Mántua consiguió colocarle en segunda fila el dia de la audiencia solemne de la entrega de los caballos y demás regalos. Tambien es justo que digamos que Rubens supo hacer luego lo que el embajador no hubiera podido hacer en su lugar: esto es, el retrato del duque de Lerma, que le concedió sesiones en su propia casa de Ventosilla, próxima á Valladolid. Así, pues, cuando el juicioso M. P. Metier dudó, aunque no más que de pasada, del carácter importante y político que pudiera haber tenido, bajo su objeto aparente, el primer viaje de Rubens á España, prueba aquel señor su conocimiento en estos asuntos: si me hubiese sido posible hallar estos documentos de que ahora me ocupo, cuando este digno miembro del Instituto preparaba su discurso para la eminente asamblea que tuvo el placer de oirle, me hubiera apresurado á ofrecerlos. Hubiera sido entonces permitido, no dudar, sino afirmar que en oposicion al carácter diplomático del segundo viaje que el pintor hizo á España en 1627, el primero, aquel que nos ocupa, el de 1603, nada tuvo de político. Hubiese podido decir con seguridad que Rubens no tenia órden más que de entregar obras de pintura y pintar algunos cuadros. En cuanto á las cartas y despachos de que era portador, no tenia que entregarlos al Rey ó al primer ministro, sino al embajador del Príncipe que le enviaba. Lo que únicamente puede admitirse para no faltar á la verdad de los hechos, es que el duque de Mántua, que le estimaba, quiso proporcionarle con el viaje ocasion de lucir su talento haciendo algunos retratos y de darse á conocer en una córte. En resúmen, en la persona de Rubens no se vió, ni podia verse en España en esta época, al encargado de una mision oficial ú oficiosa de parte de un pequeño Soberano, sino solamente y en realidad, al pintor del señor duque de Mántua, honrado con la confianza de un Príncipe que, admirando sus cualidades, le apreciaba extremadamente bien. Dejemos hablar á algunos documentos, y sea el primero la instruccion ducal para el envio de los regalos y del conductor, dirigida al señor Iberti, su enviado en la córte del Rey católico:

*Vicente, por la gracia de Dios, duque de Mántua, etc.* (sigue la numeracion de los objetos con la indicacion de los personajes á quienes debian entregarse). *Y con la presente va Pedro Pablo, flamenco, nuestro pintor, á cuyo celo hemos resuelto encomendar todos los objetos..... Y los arcabuces que se han hecho segun el uso de este país, con todo esmero, de acero fino, y con el artificio magnífico, cuyo secreto sabrá explicar Pedro Pablo..... Las pinturas son para el duque de Lerma, y por lo que hace á su calidad y orígen, Pedro Pablo dirá lo que conviene decir, como hombre inteligente que es, y no entramos en más pormenores.*

*Estos presentes deberán ser ofrecidos por vos personalmente, con asistencia, por supuesto, de Pedro Pablo, que tendriamos gusto en que lo presentarais como expresamente enviado con ellos.*

*Y como este mismo Pedro Pablo pinta y retrata admirablemente, queremos que si hay aún más damas de importancia además de aquellas cuyos retratos nos ha enviado el conde Vicencio, os aprovecheis de su presencia en esa.*

*Si Pedro Pablo tiene necesidad para su vuelta de algun dinero, entregádselo y avisadme la suma para enviárosla por Génova. — En Mántua á* 5 *de Marzo de* 1603.

Provisto de sus pasaportes, el mismo dia de la anterior instruccion, debió partir Rubens, ó acaso el 6 ó 7, ó quizá el 10, porque le hallamos en Florencia, y muy descontento, el dia 18. Esta vez es él mismo quien nos da los datos, y así sucederá hasta que vuelva de España, merced á las diez cartas originales que la fortuna, ayudada de nuestra paciencia, nos ha proporcionado hallar en los bienhechores archivos de Mántua. ¿Cómo le hallamos en Florencia con tal bagaje y con tal ruta, cuando desde Mántua debia ir á embarcarse para España? Las más cómodas y grandes expediciones se efectuaban entonces por Génova, pasando por Milan. Equivocadamente le hicieron tomar el camino de Liorna, condenándole á cruzar los Apeninos. Llegado á Florencia expresa Rubens su disgusto en estos términos:

«Muy ilustre señor y dueño: Para obedecer ante todo á S. A. S., que me dió »órden expresa de participarle las peripecias de mi viaje etapa por etapa, forza»do por las circunstancias, me decido á atormentar á V. A., y no á otro, en la »confianza de que cuento con su bondad y su benevolencia. Aunque engolfado »V. A. en los importantísimos negocios que á V. A. rodean, no creo que desde»ñará ocuparse un momento de mi pobre navecilla, muy mal guiada hasta hoy »por los consejos de no sé qué iluso. Ni acuso á nadie, ni me excuso; pero ha»blo para que V. A. S. sepa que si sale perjudicado, no es por error mio, sino »de otro. Es el caso que llegué á Florencia el 11 de Marzo (no sin un grandí»simo gasto para conseguir que cruzaran los Alpes todos mis bagajes, y sobre »todo la carroza) como luego diré, y envié las cartas al Sr. Cosme Gianfi»gliazzi, al Sr. Capponi, y otras á otros, tales como al Sr. Pierio Bonsi, princi»pales negociantes de la villa. No bien hubieron sabido mi objeto, se admi»raron inmensamente, y tanto, que hasta se santiguaron, por lo que les mara»villaba tan grande error, pues me aseguraron que no podia embarcarme más »que en Génova, y no debia haberme aventurado tan temerariamente á venir »á Liorna, sin haber tenido aviso anticipado de que hubiese algun barco con »pasaje. Afirmáronme que seguramente me veria obligado á esperar en vano »tres ó cuatro meses, y quizá despues de ese tiempo tenerme que ir á Génova, »por consuelo. Al dia siguiente llegaron de Génova, tanta fué nuestra dicha, »comerciantes de ella, que me dijeron que habia allí galeras prontas para partir, »y que un barco que estaba cargando para Alicante, tardaria aún ocho ó diez »dias en despacharse; de modo que, aconsejado por florentinos y genoveses,

»decidí ir lo más pronto posible á Liorna y embarcarme para Génova, adonde »Dios quiera que llegue á tiempo, como lo espero, gracias al ángel bueno que »vela por nuestro príncipe. Nada quedará por hacer de mi parte, y ya hubiera »marchado si no fuese porque no ha llegado la carroza todavía, á causa de los »bueyes que la arrastran á falta de mulas, y tambien por las angarillas que ex»presamente hicimos en Mántua, traidas hasta aquí para aquí dejarlas, no sin »burla por parte de los muleteros que dicen que vacías pesan más de lo que »deben soportar las bestias de carga.»

Sigue relatando las peripecias del camino, y las pretensiones de los aduaneros amortiguadas por fin en Ferrara y Bolonia, merced á varias recomendaciones. Y sigue luego extendiéndose en consideraciones sobre los gastos, muy superiores á lo que presupusieron la prevision y parsimonia del intendente de la casa ducal y otras gentes de negocios.

«Haré cuanto pueda (dice), puesto que es asunto del Sr. Duque y no mio. Si »no tiene completa confianza en mí, me ha dado demasiado dinero ; pero si la »tiene me ha dado muy poco. Porque si llega á faltarme (y no permita Dios »que suceda) ¡cuánto perjuicio no podrá causar á su reputacion! Y en verdad, »¿qué perjuicio ó qué peligro se le seguia de haberme dado demasiado, some»tiendo siempre mis cuentas á todo género de censura por severa que fuese? »¡Qué pérdida, si no de usura, de tiempo! Pero no es poco el que hago yo per»der á V. S. I. con esta larga y enojosa carta, en la que no he notado mi error »de hablar de tan violenta manera á una persona tan respetable como S. S. »Que vuestra bondad me perdone y que su prudencia supla á mis excesos. Yo »ruego y suplico á V. S. que no diga á S. A. más que lo que le plazca de esta »carta y lo que le parezca conducente á mi propósito. Y si mis quejas y lamen»tos no debiesen ser expuestos con tanto énfasis, yo me someto en todo, vuel»vo á repetir, al muy prudente juicio de V. S., la cual disponga y mande como »quiera de su servidor, á cuyo amparo, besándoos las manos, me someto. De »Florencia á 18 de Marzo de 1603. — De V. S. muy afectuoso servidor, Pedro »Pablo Rubens (1).—Al muy ilustre Anibal Chieppio, señor Secretario de S. A.»

La correspondencia de Rubens desde Toscana, mientras que buscaba medio de embarcarse, consta de tres cartas más; dos de Pisa del 26 y 29 de Marzo, y una de Liorna el 2 de Abril. Fué más feliz de lo que esperaba, pues, aunque tuvo que detenerse seis dias, embarazado en su marcha con la carroza, que las lluvias hubieran estropeado si hubiese acelerado su salida de Florencia. Llegado á Pisa partió la misma tarde para Liorna y halló dos ó tres barcos de Hamburgo,

---

(1) Arch. de Mántua: F II. Interni n.° 8. Miscelane, felza 2539. Esta carta está firmada Pedro Pablo Rubens, quien la ha escrito en italiano, lo mismo que las otras once que se conservan en los mismos archivos. Reproducirémos el texto original italiano (a) de todas ellas en los apéndices de la publicacion especial que harémos, despues de publicado el segundo artículo.

(a) No publicado todavía este libro por Mr. Baschet, habrémos de contentarnos con traducir del francés las cartas de Rubens.

á la órden del gran Duque, cargados de grano y prontos para hacerse á la vela para fletarse en España. Habia ajustado ya su pasaje con uno de los patrones, cuando el Gran Duque cambió la órden y le mandó que cargase grano para Nápoles. Tuvo pues que buscar otro barco, cuyo patron no sabia fijamente cuándo habia de marchar. Rubens no quiso presentarse al Gran Duque ni á D. Virginio de Médicis, porque no traia cartas de S. A. para ellos y porque todavía no le precisaba molestarlos, además de que no le gustaba que pareciese que *andaba á la pesca* de obligar su galantería á que albergasen los caballos y le evitasen el pago del pasaje, pues sabia que este príncipe habia obrado ya así en otras circunstancias análogas. Pero además, el Gran Duque, lo sabia todo, porque se lo habian dicho algunos caballeros de la córte, hasta el punto de que la tarde del 26 le hizo pedir por un gentil-hombre flamenco de su casa permiso para que llevara, en compañía de los otros caballos, una haca suya para entregar en Cartagena *«no sé á quién,»* dice el mismo Rubens. Todo esto consta en la carta del 26 de Marzo: y en cuanto á la del 29 tiene demasiado carácter para no traducirla.

«Ilmo. Señor: Hoy mismo he dejado arreglado mi embarque para España á »bordo del barco del patron de Hamburgo que ya tengo anunciado en mi última carta á V. S. I. que se hallaba en Liorna, y así es que con la gracia de Dios »espero darme á la vela el tercero dia despues de las fiestas. El Gran Duque »me ha llamado hoy despues de comer y me ha dirigido expresiones sumamente afectuosas y atentas de S. A. y de la Sra. N. S. Duquesa, y haciéndome preguntas con mucha curiosidad sobre mi viaje y hechos exclusivamente »personales y mios, me ha admirado lo bien informado que se halla hasta de los »más pequeños detalles sobre la cantidad y calidad de los presentes destinados »á cada personaje. Y lo mejor es que me ha dicho, no sin vanagloria para mí, »quién soy yo, de dónde y mi profesion, y el honor que por ella he adquirido. »Quedé como atontado, temiendo á algun espíritu familiar, ó sospechando los »excelentes corresponsales, por no decir espías, que tiene en la córte de nuestro príncipe. De otro modo es imposible que lo sepa, porque yo no he dicho ni »especificado nada ni aun á los aduaneros. Quizá mi simplicidad sea tan grande que me haga espantar de cosas que serán muy comunes en la córte. Perdóneme V. S. y lea, por pasatiempo, las noticias de un novicio y de un hombre sin experiencia, teniendo en cuenta solamente la buena intencion que »me anima de servir á mis protectores y en particular á V. S. I. Muy humilde »servidor, Pedro Pablo Rubens.—Al muy ilustre Sr. el Sr. Annibal Chieppio, »Secretario de S. A. —Mántua.»

Efectivamente, tres dias despues parté para España el jóven flamenco, pero no sin haber escrito la víspera otra carta al secretario ducal, en quien habia puesto toda su confianza y á quien no dudaba participar todas sus cuitas. En esta carta vuelve de nuevo á la cuestion de las cuentas y de los gastos. Y es curioso el calor con que trata de este particular, único que en su viaje le causó enojos y cuidados.

«Ilustrísimo y muy respetable Señor: Hasta ahora creo haber cumplido bien »la comision de mi viaje. Dios Nuestro Señor haga lo demás. Caballos, hombres » y todo se han embarcado ya, y nada nós falta más que viento favorable que »esperamos de un momento á otro. Tenemos provisiones para un mes y he paga- »do el pasaje. En suma, todo está perfectamente arreglado, gracias á la ayuda »que me ha prestado el Sr. Darío Thamagno, primer comerciante de Liorna, »pero en realidad florentino, que además de ser amigo del Sr. Cosme, es de »los que más afecto profesan al Duque. No me pareceria mal que S. A., al pasar »alguna vez por aquí, le acordase el favor de alguna benévola mirada, ó de al- »guna frase cariñosa; de modo que (como él aspira á honores y se alimenta »del perfume de la córte) pueda continuar sus servicios, y deba á los benefi- »cios que nos ha hecho la gracia del soberano. En cuanto á las cantidades que »S. A. me ha enviado, no sin gran dolor de los censores de mi viaje, no bas- »tarán para el camino de Alicante á Madrid, sin contar los derechos y gabelas »y demás casos fortuitos que puedan ocurrir. El Sr. Cosme me dice que el ca- »mino es poca cosa, de tres ó cuatro dias lo más, y yo creo que pasa de dos- »cientas ochenta millas. Por los caballitos tenemos que hacer jornadas cortas. »Del dinero de S. A. no me restan más que unos cien escudos de los grandes. »Poco me importa que no me basten, porque echaré mano del dinero que el »Duque me dió de mi cuenta. Y si sucede que alguien abrigue sospechas ó du- »das sobre mi negligencia ó facilidad de gastar, podré demostrarle fácilmente »lo contrario por medio de los recibos y documentos justificativos. No me ar- »riesgaria á hablar de tan enojoso asunto para mí y para V. S., si el recuerdo »de muchas cosas que yo mismo he oido decir á S. A. no me atormentase. »Todos esos grandes hombres de negocios, muy entendidos, que han venido á »mezclarse en este asunto; todos dicen admirados: ¡Qué liberalidad la del »Sr. Duque! ¡Qué cantidad tan inmensa para viaje tan pequeño! ¡Todo lo ha »previsto pródigamente!

»Nada más por ahora: lo demás vendrá de España. Ruego á V. S. que me »haga el obsequio de presentar y leer á S. A. la presente, á fin de que no crea »más que la verdad tocante á los gastos del viaje, los cuales estoy pronto á »justificar. Quizá será para mí mejor que V. S. haga una relacion verbal á S. A. »que enseñarle esta, que en ciertas partes excede del debido respeto á S. A. S. »Me pongo en manos, en un todo, de V. S., mi único protector en esa córte »de SS. AA. Y además y sobre todo esto que V. S. me mantenga en su gracia y »me conserve en la de S. A. S., á lo que aspiro, no por mi mérito sino por mi »sincera adhesion á su persona. Liorna 2 de Abril de 1603. Vuestro muy hu- »milde servidor, Pedro Pablo Rubens.—Al muy ilustre Sr. Anibal Chieppio, »Secretario y consejero de S. A.—Mántua.»

Sigue dando Rubens detallada cuenta de todo lo que ha creido que debia hacer. ¿Podia, sin detrimento del buen nombre de S. A. esquivar el pago de algunos derechos? Jura, á fe de buen servidor, que ha prometido ser del duque y del consejero á quien escribe, que no ha tenido la menor desgracia en su dificultoso

viaje. Si alguna vez se ha eximido de gabelas, ha sido debido á la espontánea liberalidad de los que debian exigirlas. Los gastos de su comitiva han sido moderados, los de los caballos suntuosos, pero necesarios, y tales como baños de vino y otras precauciones. Los gastos de viaje tocante á los contratos — segun consta en las cuentas originales de Martinelli de Ferrara, de Rossi de Bolonia, de Capponi y Bousi de Florencia, de Ricardi de Pisa y del Sr. Darío Thagmano de Liorna,—han sido ventajosos. En suma, cuando se ha tratado de los intereses de su soberano, se ha conducido *alla mercandantesca*, tal es su expresion. El gran duque ha aumentado los caballos con una hacanea para D. Juan Wich, capitan de S. M. en Alicante, y el bagaje con una admirable tabla de mármol.

La travesía de Liorna á Alicante debió ser de 22 dias, porque llegó el 18 de Mayo á Valladolid, segun lo avisa el ministro del duque, despues de una cabalgata de veinte dias, desde su desembarco, como lo atestigua en una carta que escribió al secretario ducal. El dia 16 de Mayo, Annibal Iberti, representante de S. A. en la córte de España hacia ya algunos años, recibió al pintor de Flándes á su arribo: le abrió las puertas de su casa, le vistió á la usanza de España, le negoció los fondos necesarios para sus gastos, y le inició en fin en los usos y costumbres del país. Habia fijado Iberti su residencia en Valladolid, ciudad de segundo órden en la Península, y no en Madrid capital del reino, porque el duque de Lerma entonces en el colmo de su privanza, para disponer de la voluntad del rey á su antojo, decidió por su propia comodidad llevar allí el centro de los negocios; pues que á algunas millas de Valladolid tenia sus tierras y su palacio en Ventosilla. En los momentos de llegar Rubens, la córte estaba de viaje: el rey habia salido de Aranjuez para Búrgos, y era forzoso por el aviso que dió el de Lerma al representante de Mántua, ó ir á Búrgos ó esperar la vuelta á Aranjuez para poder entregar á S. M. y á SS. los regalos del duque de Mántua. Se decidieron á esperar en Valladolid á S. M. y como no llegó hasta Julio, no se verificó la audiencia y entrega hasta el dia 13 del mismo mes. Rubens llegó el 13 de Mayo, y por lo tanto tuvo que esperar dos meses hasta ver á S. M. y á su ministro. Falta decir que afortunadamente para los cuadros que traia, y más aún para el duque de Lerma, aquellos dos meses que quizá pudieran haber sido perjudiciales en otra ocasion, en esta fuéron felizmente aprovechados. Si los caballos habian llegado en perfecta salud, hasta el punto de no conocérseles que habian hecho el viaje, segun la frase de Iberti, cuyos despachos contienen detalles minuciosos; si la carroza se habia hallado despues de desempaquetada tan nueva como el dia en que los obreros de Mántua la habian concluido, no sucedia lo mismo á los cuadros, pues llegaron de tal manera que no estaban en estado de presentarse. La ausencia pues de Felipe III daba tiempo para dedicarse á su restauracion. Varias cartas dan noticia sobre el particular, y hé aquí los fragmentos más notables y más á propósito para darnos á conocer lo que trabajó entonces Rubens. Siete son las cartas, todas de su mano, que escribió en Valladolid desde el 17 de Julio hasta Octubre, y todas ellas conformes con los detalles que daba el diplomático man-

tuano. Permítaseme caracterizar el interés de estas cartas diciendo que en ellas se tiene á *Rubens pintado por Rubens.*

«Ilustrísimo y respetuosísimo señor:

»..... Despues de veinte dias de camino, fastidioso por las contínuas lluvias y »grandes vientos, llegamos el 13 de Mayo á Valladolid, donde el Sr. Annibal no »faltó á recibirnos con suma cortesía, aunque me dijo que aún no habian llegado »á sus manos las órdenes del soberano su señor. Á esta noticia que de cierto modo »me dejó estupefacto, le respondí que yo sabia con seguridad cuál era la inten- »cion de S. A., y que decirle más seria supérfluo, despues de tantos ejemplos »como se podian aducir en prueba de que yo no era el primero que habia venido »dirigido á él de este mismo modo. Quizá Iberti tuviese sus razones para ha- »blarme de aquella manera. Contínuamente está siendo muy bueno y cariñoso »conmigo, y me ha rogado que escriba todo esto á V. S.» (1)

Como siempre sigue hablando de dinero. Los gastos han sido grandes: trescientos escudos por un lado, doscientos ducados por otro: llegó casi sin nada y obligado á hacer gastos, sobre todo para vestirse. Se haria trajes modestos, pero era preciso honrar á su soberano. Dirigióse para ello á Iberti quien le ayudó en todo y para todo, y poniéndose bajo su férula, siguió sus instrucciones. Gracias pues á Iberti, pudo tomar prestados trescientos ducados. Habia gastado doscientos ducados de su dinero en el viaje, y por lo tanto sólo se declaró deudor de ciento, suma que le era fácil pagar de sus futuros sueldos.

Este mismo dia 17 de Mayo, Rubens escribió al duque, dando aviso de su llegada y de la de los caballos «*pieni è belli come si serai dalla stalla di Vostra »Altezza Serenissima.*» Todos los criados gozaban de buena salud, excepto el ayuda de cámara. Los vasos de cristal de roca los tenia consigo. Lo demás venia poco á poco. Franca y galantemente se anticipa á satisfacer las advertencias que pudiera hacerle S. A.

«..... Y si en la apariencia, alguna accion mia, con motivo de los excesivos »gastos, ó de cualquiera otra cosa hubiera llegado á desagradar á V. A., yo »ruego y suplico á V. A. que demore la reprension hasta el momento en que »me sea permitido demostrar su inevitable necesidad. Entre tanto, buscaré un »consuelo en la grandeza de su discrecion, proporcionada á la de su heróico »corazon, ante cuyo serénisimo brillo me inclino con respeto besando su noble »mano.

»De Valladolid el año 1603, á 17 Mayo.—De V. A. S. su muy humilde ser- »vidor, Pedro Pablo Rubens.» (2)

Las cartas del 24 de Mayo, del diplomático y de Rubens, inauguran la série de detalles sobre las pinturas, y bajo este punto de vista, no hay en ellas más que lamentaciones, del uno y del otro.

(1) Archivo de Mántua. f. 11, n.º 7. Felza 2328.
(2) Archivo Mántua. Ibidem. Mojada y roto el principio.

«La injusta suerte» —escribe el pintor— «celosa de mi gran satisfaccion no »cesa, segun costumbre, de aguar mi gozo alguna desgracia. ¿No ha hallado »esta vez el medio de perjudicarme donde toda precaucion humana no puede, »no tan sólo obviar el peligro, sino ni aún sospecharle? Las pinturas em»baladas bajo mi direccion y vigilancia con todos los cuidados imagina»bles, en presencia del mismo duque, abiertas en Alicante por órden de los »aduaneros, y encontradas en perfecto estado de conservacion, y desempaque»tadas hoy en casa del Sr. Iberti, han aparecido literalmente perdidas, »hasta tal punto que desespero de poder arreglarlas. Las telas mismas aunque »provistas de guardas de metal y de doble forro encerado, metidas todas en »cajas de madera, se han podrido por efecto de las lluvias contínuas durante »veinticinco dias, cosa increible en España: los colores se han descascarado y »por la demasiada humedad se han hinchado y crecido, cosa en muchos sitios »irremediable, á menos que no se arranque aquella con el cuchillo y se les »barnice de nuevo. Tal es en puridad el mal; que no lo exagero para no dar »lugar á que se crea que de antemano hago valer la restauracion, que haré »de todos los modos posibles, cumpliendo así con S. A. que me ha dado el »encargo de cuidar y conducir obras de otro pintor—sin que se halle en ellas »una sola pincelada á mi manera.—Hablo así no por resentimiento, sino á pro»pósito del deseo del Sr. Iberti que quiere que en un momento pintemos muchos »cuadros con ayuda de pintores españoles. Secundaré su deseo, pero no lo »apruebo, considerando el poco tiempo de que podemos disponer, unido á la in»creible insuficiencia y negligencia de estos pintores, y de su manera (á la que »Dios me libre de parecerme en nada) absolutamente distinta de la mia. En »suma *perjimus pugnantia secum cornibus adversis componere*. Además el hecho no »podria ocultarse, por efecto de los mismos pintores, que desdeñando mi cola»boracion y mis órdenes, levantarian acta de ser una usurpacion y proclama»rian que todo era obra de ellos. Tanto lo creo así cuanto que sabiendo que las »pinturas son para el duque de Lerma, no habia duda que los cuadros eran para »una galería pública. Esto nada me importaria porque yo les cederia desde luego »esta fama; pero saco en consecuencia que necesariamente de remediarse así »esto, se conoceria, hasta por la frescura de los colores, y esta superchería no »seria decente. Además, yo me he propuesto no confundirme jamás con otro, »aunque sea un grande hombre, y el trabajo, de este modo hecho, es tanto de uno »como de otro y me encontraria por mi parte desflorado *(sverginato)* cosa incon»veniente en una obra de tan poca importancia é indigna de mi nombre, que no »es aquí desconocido. Y si, por último, se me hubieran dado las órdenes que yo »queria, habria pódido ahora, con más honra para él y para mí, dar distinta sa»tisfaccion al duque de Lerma, que no es del todo ignorante de las cosas bue»nas, por cuya razon se deleita en la costumbre que tiene de ver todos los dias »cuadros admirables en Palacio y en el Escorial, ya de Ticiano, ya de Rafael, »ya de otros. Estoy sorprendido de la calidad y de la cantidad de estos cuadros; »pero modernos no hay nada que valga. Declaro ingénuamente que no tengo

»más objeto en esta córte que el contínuo servicio de V. A. S. á la cual me he »sometido desde el primer dia que le conocí. Que mande pues, y que disponga »de mí en todo y por todo, en la seguridad de que cumpliré exactamente sus »órdenes. El Sr. Iberti tiene sobre mí un poder semejante, aunque en mucha me»nor escala. Estoy seguro de que si no está conforme con mi manera de ver, »tiene de ello perfecto sentimiento. Será obedecido. Y escribo de este modo no »por murmurar de él sino para demostrar cuán difícil me es darme á conocer »en obras poco dignas de mí y de mi serenísimo amo, quien, estoy seguro, por »las buenas noticias de V. S., que no interpretará sino favorablemente mis »palabras. —De Valladolid, 24 Mayo 1603. —De V. S. S. muy humilde servi»dor, Pedro Pablo Rubens. —Al muy ilustre señor mi muy respetable dueño el »Sr. Annibal Chieppio, Secretario de S. A. S. —Mántua.»

Esta carta es sin duda alguna de las más notables de toda la correspondencia. El estilo es difuso, y el modo de expresarse es muy embarazoso; los paréntesis abundan, pero ¡cómo se revela Rubens aunque tan jóven todavía! Su fiereza que no es orgullo, el sentimiento profundo de su propio valor, cuya manifestacion sólo los necios tienen la costumbre de vituperar; su poderosa voluntad de no emplear su talento mas que en las más elevadas regiones del arte y del pensamiento, muestras son distintivas de su personalidad, y yo hallo demasiado digno de notar la libertad y valòr con que habla el jóven pintor cortesano á su protector, quien, si ciertamente lo era, no por eso dejaba de ser tambien un ministro y un consejero del príncipe. Si Rubens no hubiese sido más que un pintor cortesano, siendo pintor de la córte, ¡con qué precipitacion (dioses inmortales!) hubiese hallado todo fácil y posible! Pero era Pedro Pablo Rubens, conocia su fuerza, y sin dejar de ser admirablemente digno en el servicio de su comision, le repugnaba pensar que no se le estimase en lo que valian sus hechos personales y su talento de artista.

Ya se habrá preguntado el lector, ¿cuál seria la respuesta del honrado y sábio consejero, á quien tan cordial y calorosamente manifestaba sus pensamientos el jóven flamenco? Muy persuadido estaba yo del gran interés que deberian tener las reflexiones del Sr. Annibal Chieppio para dejar de hacer todo lo posible por hallar, si no las cartas originales que naturalmente obrarian en poder de Rubens, que no llegarian nunca á los archivos de Mántua, al menos las minutas. Creo que puedo asegurar que no existen, pues las minutas que se conservan no son más que las de las cartas del soberano. No debemos olvidar que la correspondencia entre el secretario ducal y el pintor era de carácter privàdo. El secretario, pues, me parece seguro, no hizo borradores de lo que escribia á Rubens; y debe considerarse como una dicha que existan en los archivos de aquel Estado, una série de cartas particulares de esta naturaleza; porque si el consejero Chieppio, así lo creo, hubiese podido dudar entonces del valor que los tales papeles podrian adquirir el año de gracia de 1866, hay derecho á creer que los hubiera dado cabida en las carpetas de sus asuntos personales y de familia, como estaba en su derecho. Volvamos pues á las cartas de Iberti y de Rubens,

nuestras únicas fuentes posibles, y abundantes, por cierto, en este particular.

Al mismo tiempo que el pintor escribia de la manera que hemos visto al consejero, el diplomático daba parte del desastre á S. A., y decia la manera que deberia segun él, remediarse. Su carta nos enseñaba lo que no sabiamos todavía, es decir, que de los cuadros, dos se habian salvado: Un San Gerónimo de Quintin Metsys, y el retrato del Sr. duque de Mántua. Avisa que *el flamenco* retocaria los cuadros estropeados, pero que segun decia necesitaria un mes para acabarlos, y que algunos cuadros pequeños dudaba poderlos salvar. Para suplirlos se le habia ocurrido la idea que mientras se esperaba la vuelta de S. M., anunciada ya para fin del mes siguiente, el dicho *Fiamengo* hiciese media docena de cuadros de cosas de cacería — *cose boscareccie* — género muy buscado en España y á propósito para galería; pero cree que el tiempo no dará de sí para ello como no se encuentre algun jóven pintor capaz de ayudarle. Que escribirá al duque de Lerma para saber si debe enviar la carroza á Búrgos, á fin de que S. M. pueda servirse de ella para su viaje á Valladolid, y le confesará el caso ocurrido á las pinturas, diciéndole el remedio que empleó el *individuo* enviado con ellas por S. A. é indicando lo mucho que dudaba de que hubiese podido ocurrir un accidente de tal naturaleza. En fin, que la indispensable restauracion de los cuadros retardará otro tanto tiempo al pintor para empezar la obra de los retratos de las señoras que habia ordenado S. A.; y que por lo tanto duda que Rubens pueda volver antes de la época en que el mismo ha de marchar para ceder su puesto al sucesor que S. A. le ha destinado cerca de la córte del rey católico. Con fecha 7 de Junio, da nuevas noticias de las pinturas: el flamenco trabaja y el mal no era tan grande como se habia creido: los repintes del pintor son excelentes. El 5 de Junio se ha sabido la muerte de la duquesa de Lerma, suceso de gran importancia en la córte, y por el cual su audiencia experimentará algun retraso. La duquesa murió el dia 2 en Buitrago á veinte leguas de Valladolid á consecuencia de una fiebre maligna. El duque manifiesta cierto sentimiento á pesar de la escasa simpatía que por la duquesa sintió en vida con motivo de su mal carácter y soberbia. Ya se piensa en volverle á casar; hay quien pretende que ha de ser con la Sra. D.ª Vitoria Colonna, viuda del Almirante, mujer de hermoso talle pero vieja y morena: quien con la duquesa viuda de Pastrana, de aspecto más agradable pero entrada tambien en años: quien con la condesa de Medellin muy jóven y grande heredera: quien con la condesa viuda de Valencia, doncella aún por no haber tenido relacion alguna con su marido, que es la misma de quien Su Alteza tiene el retrato. Pero cada uno habla segun su propio deseo ó el interés que halla en tal ó cual casamiento, pero si se consulta á todo el mundo, todos dicen algo. No hay para qué dudar que si se considera la edad del duque, su complexion fresca aún y su deseo de dejar más sucesion, es natural que desee contraer nuevas nupcias; y ni su hermana, ni D. Pedro Franqueza, ni sus íntimos amigos le disuadirán de tal idea. No sin particular objeto el embajador de Mántua manifestaba en sus des-

pachos cuanto se decia del proyectado matrimonio del duque, porque se habia dicho tambien, pocos dias ántes, en la mesa del duque del Infantado, que si el de Lerma volvia á casarse, ya fuese por su gusto, ya aconsejado por otros, se inclinaria más á alguna dama extranjera de alta gerarquia, que á una española; y se llegó á decir que pretendia á la serenísima duquesa de Ferrara, que algunos aseguraban que se habia retirado á un convento con firmé propósito de huir del mundo. Esta duquesa de Ferrara, era hermana del duque de Mántua, y como este príncipe tenia entonces en España algunos asuntos pendientes—los que recomendaba con los regalos que llevaba Rubens—solicitando ciertos beneficios y ventajas que sólo el rey de España podia concederle, no era, pues, cuestion indiferente para él tratar del matrimonio del duque de Lerma, tan poderoso en el reino que pudiera llamarse omnipotente, y tanto, que la voluntad del Rey estaba á disposicion del capricho del ministro. Tales eran entonces las noticias de la córte, que completarémos diciendo que el 12 de Junio S. M. entró en Búrgos. Rubens proseguia las restauraciones que concluyó el dia 14. Dos cuadros pequeños fuéron los únicos que no pudieron arreglarse: un San Juan copia de Rafael y una vírgen. Héle ya esperando á la córte, pues el duque de Lerma habia participado al diplomático que esperase su regreso y no enviase nada á Búrgos. Para subsanar la pérdida de las dos copias, Rubens hizo de su invencion, un Demócrito y un Heráclito, de grande estimacion al decir de Iberti, con lo que el duque de Lerma no perdió en el cambio.

El mártes que precedió al 6 de Julio, S. M. de vuelta de Búrgos y de Palencia llegó por fin á Valladolid, y el miércoles el duque de Lerma fué á visitar el sepulcro de su compañera durante treinta años. Se volvió á hablar de su matrimonio y de la mayor ó menor sinceridad de sus lágrimas. El diplomático le pidió que le señalase dia para la audiencia de preparacion; la respuesta fué que tenia que hablar con S. M. para convenir en el sitio en que deberia efectuarse y designar la intimidad con qué habia de celebrarse la ceremonia. Don Rodrigo Calderon quedaba encargado de avisar al ministro de Mántua; pero el dia 6 aún no habia avisado D. Rodrigo. El conde de Orgaz, gentil-hombre de S. M. y su caballerizo, habia visto ya los caballos de órden del Rey para escoger uno de buen paso que le sirviese ordinariamente para silla. Precisamente uno de ellos llamado *Bazzofione* reunia aquella condicion. Gustaron mucho los caballos y en cuanto á la carroza, la elegancia de su forma ligera y cómoda agradó al caballerizo. Iberti visitó al secretario Franqueza, hombre importante para los negocios que traia entre manos el duque de Mántua, porque era el encargado de los asuntos de Italia. Dicho Secretario leyó amistosamente á Iberti una carta del virey de Nápoles para gobierno de España, en la cual se decia que no se trataba más que de la magnanimidad del duque de Mántua, que acababa de visitar aquellas costas, con cuyo motivo se habian celebrado brillantes fiestas. Por falta de cumplimientos no habia de quedar, y aún habian de prodigarse mútuamente más, como nos lo prueban dos cartas de Rubens del 17 de Julio, una para S. A. y otra para su consejero, y otra de Iberti dando noticia de que

los caballos, el coche, los vasos, las pinturas, todo en fin se habia presentado ya á S. M.

«Serenísimo señor:—Aunque la de Iberti hace innecesaria mi carta, no pue»do sin embargo pasar sin añadir algunas palabras á la completa descripcion »que hace á V. A.; y no porque yo pretenda decir algo que se le haya olvidado, »sino por regocijarme del buen éxito, pudiendo además atestiguar como asis»tente ó como participante de la entrega de los regalos. La de la carroza *la he »visto*, la de las pinturas y los vasos *la he hecho*. Tocante á la primera tengo el »placer de hacer mencion de los juicios que formaba el Rey con gestos, sonrisas »y palabras: en cuanto á lo segundo, por parte del duque de Lerma, tengo la »satisfaccion tambien de haberle oido y observado la admiracion juiciosa que »le producia lo que era bueno, y su satisfaccion que no era fingida, pero que, »á mi juicio y segun he podido comprender, reconocia por causa la calidad y »cantidad de los regalos. Espero pues, que si alguna vez los dones recompensan »al donador, vuestra alteza conseguirá su fin. Circunstancias, por otra parte, »de tiempo y lugar y otras que la casualidad ha hecho favorables, nos han valido »de mucho, además del excelente juicio de Iberti, muy experimentado en decir »lo que conviene á las costumbres de esta córte. Á su suficiencia pues me re»mito en el relato de esta historia..... Valladolid 17 Julio 1603. Etc. etc. *Pedro »Pablo Rubens.*»

Hay en esta carta una frase que aunque muy reverente, por cierto, envuelve alguna malicia. *Del carocimo vidi, delle pitture feci.* Esto está muy bien dicho, y si César hubiese contado el hecho, no se habria expresado en otros términos. Para saber lo que queria decir, no hay más que ver la carta que el mismo dia escribió Rubens á Chieppio, con quien hablaba francamente. Le participa que se ha verificado la entrega, excusándose de no dar detalles, por corresponder á Iberti esta comision: ¿para qué repetir una misma cosa? Si habla de ello es porque Iberti le cita como testigo presente á la ceremonia.

«Presencié» dice, «presencié con mis ojos la donacion de la carroza, pero fuí »partícipe activo en la de las pinturas. La una y la otra se han hecho á mi satis»faccion, como bien dirigidas y verificadas por el juiciosísimo Iberti. Verdad es »que hubiese podido guardar para él todo el honor de la comision y colocarme »sin embargo donde sólo me hubiera correspondido hacer una cortesía, aunque »hubiese sido muda, á S. M., presentándosele ocasion cómoda y buena en un »lugar abierto al público y accesible á todos. No quiero interpretarlo mal; (me »importa tan poco!) pero me choca tan rápida metamórfosis, habiéndome comu»nicado la carta del duque, en la cual S. A. le recomendaba expresamente mi »presentacion á S. M. (particular favor de S. A.) No digo todo esto lamentándo»me por ambicion de algun incienso, ni me enoja no haberle alcanzado, sino que »cuento sencillamente lo que ha pasado, no dudando de que Iberti habrá cam»biado de resolucion á última hora, por alguna razon, á menos de que con el »entusiasmo del momento no perdiese el recuerdo de lo que acababamos de »convenir. No me ha dado explicacion ninguna ni se ha excusado por el cam-

»bio del programa que convinimos media hora antes: por mi parte ni le he »dado motivo para ello, ni le he dicho palabra sobre el particular.

»Me colocaron cerca del duque, y tomé parte en la embajada. Me manifestó »su alegría por la bondad y número de las pinturas, que enteramente han ad- »quirido cierto carácter de antigüedad (gracias á los retoques), por el hecho »mismo de la avería. Se han tomado y aceptado como originales (al menos »por la generalidad) sin que haya habido duda por su parte, ni instancia nin- »guna por la nuestra para hacerlo creer así. El rey, la reina, muchos gentiles »hombres y algunos pintores las han admirado. Libre ya de este cuidado, em- »prenderé los retratos que me ha ordenado S. A., sin levantar mano, á no ser »que me vea precisado á hacer algun encargo del rey ó del duque de Lerma, »que ya ha propuesto á Iberti que he de hacerle no sé qué. Me conformaré con »su voluntad, porque estoy seguro que no ha de encargarme nada que no re- »dunde en servicio de nuestros *padroni*, en nombre de los cuales me someto á »su albedrío..... De Valladolid, 17 de Julio de 1603. Etc. etc. Pedro Pablo Ru- »bens (1). —Al muy ilustre señor mi protector, muy respetado, el Sr. Annibal »Chieppio, Secretario de S. A. S. —Mántua.»

Al dia siguiente en que Rubens escribió esta carta al consejero, Iberti se dirigia á S. A. contando todos los detalles de la ceremonia de la presentacion, sin perdonar circunstancia alguna que pudiera agradar al duque su señor. No le seguirémos en estos detalles y galantes palabras relativas á la entrega de la carroza, de los caballos, arcabuces y vasos á S. M.: seria demasiado, porque este despacho tiene ocho páginas, y porque nos importa conocer el ceremonial de la entrega de las pinturas al duque de Lerma. Rubens tomó en ella gran parte, cuyo dato hemos conquistado para las futuras biografías. Así, pues, para no exagerar ni disminuir los detalles, reproducirémos íntegros los párrafos que el diplomático consagra en su carta á este hecho.

«La mañana siguiente, dice, fuí á hablar al Duque... y le participé el recuerdo »que S. A. tenia de su Excelencia, ofreciéndole varias pinturas, á cuya arte sa- »bia que tenia decidida aficion. El duque me ordenó que los llevaran á Pala- »cio, al dia siguiente despues de comer. Hícelo así, dejando al paso en casa de »D. Rodrigo Calderon las *veinte y cuatro emperatrices*. Viéronlas él y su señora, »las elogiaron y las recibieron, diciéndome que quedaban eternamente obliga- »dos á V. A. y á su casa serenísima: despues pasé al Palacio en su compañía, »y allí me designaron un gran salon muy á propósito para colocar los cuadros. »El flamenco se encargó de colocarlos, y lo hizo con gran arte, situando cada »uno de ellos á su luz y en sitio á propósito para hacerlos valer. No habiendo »bastado este salon, aunque era muy grande, como he dicho, se destinó para »los lienzos pequeños otra sala contígua. El *Heráclito* y el *Demócrito*, hechos con »tanto arte por el flamenco, se colocaron allí tambien. Entró entonces el du-

(1) Arch. de Mántua, fól. 11, t. II, n.ª 7. Filza 2328.

»que en traje de casa y solo. Despues de los cumplimientos de costumbre, em»pezó á mirarlos uno por uno, segun el órden en que estaban colocados; pri»meramente la *Creacion*, despues los *Planetas*, y sucesivamente las obras de »Ticiano y de otros; y despues de haber visto todos los grandes lienzos, se en»tregó á reflexionar sobre las cosas más notables que en ellos habia hallado, y »salvos la *Creacion* y los *Planetas*, los tuvo todos por originales, aunque de nues»tra parte no salió observacion alguna sobre este particular. Pero cuando él habia »creido haber concluido, despues de una hora, se le dijo que habia más cuadros »en el salon inmediato, y apenas entró en él se admiró de tan gran número y de »tan singulares y selectas pinturas. Puede muy bien calificarselas de tales, por»que con los retoques del flamenco parecen distintas de antes. Su Excelencia, »considerando cada cuadro y apoyando mucho su bondad y perfeccion, díjonos »que V. A. le habia mandado un gran tesoro que cuadraba mucho con su gusto »y su deseo, No dejamos por un momento de encarecer su discurso, recordando »á propósito la rareza de las buenas cosas en Italia y la gran dificultad de pro»curárselas, por la avidez de los coleccionistas. Al llegar al retrato de V. A., »que ya habia notado al entrar en la sala, despues de haberle admirado y re»admirado, considerando con minuciosidad todos sus detalles, encomió la vi»veza de la mirada, la majestad y la serenidad del rostro y las proporciones del »conjunto; conviniendo en que por tal retrato era fácil venir en conocimiento »de la grandeza de alma de V. A., á quien hubiera conocido entre mil, por las »relaciones que le habian hecho de su persona. Como consecuencia de la con»versacion que ayer tuve con él, hubo ocasion de incluir el retrato en el nú»mero de los cuadros. Hablando de la edad, del valor y de otras cualidades de »V. A., me preguntó si el pintor que habia enviado con ellas, podria hacer »aquí un retrato de memoria de V. A., porque deseaba vivamente tenerlo, ó si »era necesario escribir á Italia. Así pues, viendo este deseo y hallando propicia »la ocasion, le ofrecia el que V. S. se habia dignado enviarme para mí..... Le »presenté en seguida los vasos para perfumes, rogándole que se sirviese del de »cristal para beber agua, que se recomendaba por la elegancia de su trabajo más »que por la materia. Lo guardó todo con el mayor cuidado, maravillándose »de la bondad y de lo acabado de los *grutescos* y de toda la obra. Alabó, en »fin, la curiosidad y el gusto de V. A., dándole infinitas gracias y prome»tiéndome empeñarse con S. M. para que V. A. consiguiera su deseo. S. E. me »dijo tambien que procuraria tener el placer de que S. M. viese aquella misma »tarde las pinturas y los vasos, como en efecto sucedió así. La reina, las da»mas y muchos caballeros de Palacio fuéron á verlas al dia siguiente. Todos »las alabaron. D. Rodrigo me ha contado que S. E. dijo que habia entre las »pinturas algunas tan raras que merecian quedaran vinculadas para su hijo, y »el conde de Arcos, mayordomo de la reina, que pretendia de inteligente, las »ha alabado muchísimo. La circunstancia de la muerte de la duquesa de Ler»ma ha hecho que estos cuadros agradasen más de lo que hubieran agradado »antes, porque en vida de la duquesa, el duque apreciaba y gustaba más de

»imágenes *de galo* y de *amores :* tales eran su capricho y los que buscaba. »Despues de la muerte de su mujer, ha mandado descolgar las pinturas profa- »nas y dado órden de que todas las que V. A. le ha enviado las sustituyan, »pues S. E. no respira hoy más que devocion, religion y retraimiento de las »cosas mundanas. S. E. ha dirigido frases sumamente benévolas al flamenco, »que se halló presente á la entrega de la carroza y de los cuadros, y me pre- »guntó si V. A. le habia enviado para que se quedase aquí al servicio de S. M., »pues en ello tendria gusto. Le respondí, para no perder este servidor, que »V. A. le habia enviado solamente para conducir los cuadros y para dar »cuenta del viaje, pero que durante su estancia aquí, serviria á S. E. en lo »que le quisiera ordenar. Creo fijamente que el duque ha de mandar hacerle »algunos cuadros..... De Valladolid 18 Julio 1603» (1).

Esta es la larga relacion de donde resulta que Rubens hizo en esta época su cuadro de *Demócrito* y *Heráclito* y que retocó muy bien, como era de suponer, diversas copias ejecutadas en Roma por el pintor Pedro Facchetti. Pero se deduce tambien, que el duque de Lerma— tal era el carácter de vejez que habian tomado las copias, gracias á las manos de Rubens— quedó persuadido de que debia á la munificencia del duque de Mántua una galería compuesta, con raras excepciones, de magníficos originales. Entre los grandes como entre los pequeños, nada salva como la fe. Felices los que la tienen.

Hácia fines de este mismo mes, Rubens pintaba los retratos para el duque. ¿Cuáles y cuántos eran? No lo he podido descubrir.

«El flamenco, escribe Iberti (2), ha comenzado á hacer los retratos que S. A. »le ha mandado, y está comprometido á hacer no sé qué encargo que aún no ha »determinado el duque de Lerma.»

Los príncipes de Saboya acaban de llegar á España. La acogida y ceremonial de la córte y el tratamiento que les dió el rey en la conversacion, y además el ruido que hacia el casamiento de D. Diego Gomez de Sandoval, hijo segundo del duque de Lerma, con la hija del duque del Infantado, eran los temas de todas las conversaciones. En la misma fecha D. Enrique de Guzman habia ido á visitar á los Príncipes á Zaragoza, acompañándolos á Ventosilla, residencia del duque de Lerma. El rey lo habia arreglado de manera que se encontrara con ellos en la villa de Roa, y haciéndoles subir en su coche, fué- ron todos á Ventosilla, donde poco tiempo despues (un mes), Rubens habia de tener el honor de ser llamado por S. E. para encargarle un gran retrato. Antes debió de ver la entrada de los Príncipes en Valladolid, el 17 de Agosto, y conocer el *raro* uso adoptado por España, á saber, el tener capilla pública en Palacio, el 24 de Agosto, para honrar la San Barthelemy, cuya fiesta, el año 1572, en Francia, habia sido tan particularmente celebrada por el Rey Cristianísimo en daño de los secuaces de la religion reformada. Era tambien el mismo tiempo

(1) Arch. Mántua E. XIV. 3. Spagna. anno 1603. Despacho de Annibale Iberti.
(2) Arch. Mántua E. XV. Despachos. 31 Julio. Valladolid.

en que M. de Barrault, embajador de Francia en España, hacia ya muchos meses, formulaba sus quejas por la acogida que se hacia á un traidor, á Laffin, secretario del mariscal Biron, que habia huido á los montes, despues de tantos maleficios en perjuicio de su señor y de los negocios del reino. El casamiento de D. Diego de Sandoval se verificó en los primeros dias de Setiembre: el 12 el del Adelantado de Castilla con la condesa de Cifuentes. Rubens pudo, pues, conocer las costumbres, usos y modos del ceremonial de aquel país, al cual estaba léjos de sospechar que más tarde, veinte y cinco años despues, habia de volver precedido de su gran reputacion de pintor, y además provisto de la competente credencial para tratar de *negotiis politicis et quibusdam aliis*.

Llegó á Valladolid el 15 de Setiembre el sucesor de Iberti en la córte de España, con varias cartas y entre ellas una del secretario Chieppio para Rubens, en la cual le participaba la satisfaccion de S. A. por todo, segun se colige de la respuesta del pintor á su protector, de la cual extractamos las siguientes importantes líneas.

«Nada pido para mi vuelta sino lo que Iberti disponga, cuya prudencia hasta »el presente dispone de mí y de mis manos, para satisfacer al gusto del duque »de Lerma y honrar á S. A., con la esperanza en que estoy de darme á conocer »en España con *un gran retrato ecuestre*, que el duque no está menos peor servi- »do que S. A..... 15 Setiembre 1603.»

Este retrato, obra de gran mérito de la que nada he podido saber, debió acabarse á fines de Octubre ó principios de Noviembre, como lo prueban las siguientes líneas, de fecha 19 de Octubre en Valladolid.

«El señor duque de Lerma me ha escrito al fin para que le mande al *flamenco* »á la Ventosilla, Estados que tiene á quince leguas de aquí, para concluir el re- »trato á caballo, mandado hacer por S. E. y que á juicio de todo el mundo va »saliendo admirablemente. He determinado irme con él, puesto que el gasto no »aumentará gran cosa, para poder avivar el fin de la negociacion que tenemos »pendiente..... 19 Octubre 1603.»

Nada más se sabe sobre este particular. ¿Cuándo volvió Rubens de Ventosilla? Ninguna carta lo indica. El rey debió partir del castillo de su ministro del 22 al 23 de Octubre, en los mismos dias en que Rubens marchaba á cumplir los deseos del duque. En 23 de Noviembre el enviado de Mántua escribia á su soberano:

«He llegado antes de ayer del Escorial, hasta donde he seguido á S. M. du- »rante un mes, para llegar á algun acuerdo, y muchas veces he tenido oca- »sion de recordar nuestro asunto al duque de Lerma.»

Pero una frase que sigue, poco inteligible, me da motivo para pensar que en los pocos dias pasados entonces por Rubens en Ventosilla, no se acabó el retrato, sino que hizo solamente el bosquejo, quedando para Valladolid terminarlo. ¿Habria formado Rubens parte de este viaje al Escorial con Iberti? Creo que no; pero cuanto sobre este punto puedo decir no es más que conjeturas. Esta laguna en la correspondencia de Rubens es sumamente sensible. ¡De cuánto interés seria

una carta del pintor contando su trabajo para el primer ministro! Puede decirse que Rubens conoció á este hombre en el apogeo de su grandeza. En 1603, en efecto, vió España pasar el poder de las manos del Rey á las de uno de sus súbditos..... Desde el 22 de Marzo en que fué elevado al mando de toda la caballería española y guardias del Rey, con el sueldo de veintidos mil escudos despues de haber colocado tambien á su hijo el marqués de Cea, y la hermana de este la condesa de Lemos, camarera mayor de la Reina; despues de haber mandado á Flándes al marqués de la Laguna su cuñado, y puesto de presidente de Indias á su sobrino y yerno, el duque de Lerma sólo se ocupaba en recorrer fastuosamente la escala de los honores y dignidades. La Reina nada podia contra él, y cuando abortó en Setiembre del mismo año, todo el mundo decia que habia sido por los disgustos y desazones que la habia dado el ministro por las medidas que habia tomado tocante al arreglo del palacio y á la dignidad de la persona de la Reina.

El nuevo residente de Mántua Celiero Bonati, no duda en asegurar que el duque es el verdadero rey..... Una sola carta de 1603, sin mes ni dia, nos falta citar para concluir la relacion del viaje de Rubens á España. Es de Rubens y muy notable, presentándose en ella de nuevo su carácter vivo y momentos fogosos, y en la que vemos tambien que Rubens tuvo órden de pasar á Francia de vuelta de España, antes de llegar á Mántua, proyecto contra el que luchó y no realizó por los motivos que se indican.

Ya en 17 de Julio habló Rubens del proyecto de viaje á Francia por la primera vez; pero no contaba entonces con estar tanto tiempo en España.

«Luego, dice al fin, confiando en que el duque persistirá en su propósito, »tomaré el camino de Francia..... 17 Julio 1603.»

El 15 de Setiembre anuncia que irá á hacer el retrato ecuestre del duque de Lerma, y añade: «Despues de lo cual iré á Francia, si perseverase en su idea »mi soberano y madama Serenísima; como me indicaron antes de mi viaje, »aunque luego nada se ha hablado de ello. 15 Setiembre 1603.»

Si no me equivoco, Rubens se expresaba así para recordar la idea y por lo menos ponerla á discusion. En realidad creo que Rubens no tenia gran empeño de ir á la córte de SS. MM. CC., para cumplir el encargo que le diese el duque, que no seria otro más que conocer nuevos países y hacer retratos para la galería de *bellezas*; en lo que se creia herido en su dignidad, segun se desprende de esta carta que de él hemos hallado, fecha en España.....

Ilustrísimo y respetado señor:

»He creido entender en la última carta de V. S. I. que S. A. S. insiste en »que yo vaya á Francia, segun me indicó antes de mi salida de esa. Permítase»me decir lo que pienso sobre mi actitud para este viaje. Si no tiene el duque »más razon para que yo lo haga, segun creo, que los retratos, me sorprende »lo poco que le urge mi regreso, á juzgar por las cartas á Iberti, y más aún »cuando en la de V. S. de 1.° de Octubre este asunto no era un negocio ca-

»pital, y tambien porque mil consecuencias inevitables eran el habitual resul-»tado de semejantes órdenes. Sírvenme de ejemplo mis permanencias en Es-»paña y Roma: en una y otra parte se han convertido en meses las semanas »que se habian creido necesarias. El Sr. Iberti sabe las necesidades inevitables »que le han obligado á él y á mí, *ad jus usurpandum* sin órden. Crea vuestra se-»ñoría que los franceses no ceden en curiosidad ni á los unos ni á los otros, sobre »todo teniendo un Rey y una Reina que no son agenos al gusto de las Bellas »Artes, como lo demuestran las grandes obras interrumpidas en estos momen-»tos *inopia operarum*. Tengo sobre el asunto noticias particulares que me en-»señan las diligencias que se practican en Flándes, en Florencia, en el Piamonte »y en Saboya (indudablemente á causa de malos informes) para hallar hombres. »Estas cosas (que yo digo á S. S. impetrando su indulgencia) no las menciona-»ria si ya yo no hubiese elegido por dueño y maestro al Sr. Duque, que me ha »concedido el favor de tener á Mántua por patria adoptiva. El pretexto aunque »bajo, de los retratos que hay que hacer, me basta para aspirar á trabajos más »importantes, á no ser que visto el género de la comision, yo no me pueda ima-»ginar que el Duque le haya elegido como el más á propósito para darme á co-»nocer á SS. MM. adquiriendo de este modo perfecta idea de lo que soy yo. Á mí »me parece que seria más ventajoso, por el tiempo y dinero que economizaria, »mandarlos hacer por Mr. de la Brosse ó al Sr. Cárlo Rossi á cualquier pintor »acostumbrado y práctico de esta córte, que hubiese hecho muchos, evitando »de este modo que yo pierda el tiempo, haga viajes, gastos, é invierta salarios »en obras bajas á mi sentir, y vulgares para todos. Á pesar de todo, me ofrez-»co como buen servidor, á cumplir inmediatamente la decision de mi señor, á »la más ligera órden que de él reciba. Le ruego sin embargo que se sirva de mí »en la córte ó fuera de ella para empresas propias de mi talento y á propósito »para continuar las que tiene ya comenzadas. Esta gracia estoy seguro de obte-»nerla desde el momento en que V. S. sea mi intercesor para con el Duque mi »señor, y en fé de lo que beso su mano con humilde respeto. De Valladolid 1603. »—De vuestra señoría muy ilustrísima el muy humilde servidor, *Pedro Pablo* »*Rubens*.—Á ilustrísimo señor mi muy respetado patron el Sr. Annibal Chiep-pio» (1).

Esta notable carta no tiene fecha: pero en atencion á ciertos detalles parece escrita en fin de Noviembre. ¿Qué contestaria el duque de Mantua? No lo sé, pero no hay duda que debió respondersele favorablemente á su deseo.....

Rubens volvia de España á Mántua en los primeros meses del año 1604.

---

(1) La letra de esta carta es sumamente fina; y tiene un roto en la sétima línea. Archivo Mántua F. SS. n.º 7.

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.


Similitu
dinem in me
lius figuravit
Sap. 14.
EL RACIONERO PABLO DE CESPEDES.

# FAC-SÍMILE

DEL

# RETRATO DE PABLO DE CESPEDES

## DIBUJADO POR FRANCISCO PACHECO.

---

Desde que el *Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones,* saliendo del misterio y la oscuridad en que habia venido envuelto casi desde el momento mismo de la muerte de *Francisco Pacheco,* paró en las manos de su actual poseedor, ha estado, por decirlo así, en pública exposicion, siendo visitado y examinado por cuantas personas de gusto é ilustracion han llegado á Sevilla, las cuales han extendido despues sus alabanzas por todos los ámbitos de la Península Ibérica, y por las naciones extranjeras.

Tanto se ha hablado, tanto se ha dicho del mérito sin igual de *Francisco Pacheco,* tanto se ha encarecido la importancia artística del *Libro de retratos* que ya muchas personas, de aquellas que no han podido conocerlo, han manifestado cierta incredulidad á tamaños elogios, creyendo ver en ellos un propósito de crear atmósfera, una idea de especulacion interesada; que en nuestro tiempo se cree más fácilmente en las negociaciones mercantiles, que en el entusiasmo por las bellezas artísticas.

Han aparecido tambien, con motivo de la reaparicion del *Libro,* muchos retratos que ora se dice pueden haber pertenecido á él, ora ser procedentes de originales de *Pacheco,* conservados luego por manos de otros

dibujantes; y como no todos estos que al ilustre suegro y maestro de D. Diego Velazquez se van atribuyendo, tienen un mérito igual, han producido el mal efecto de que las personas que sin conocer el *Libro de retratos* han visto aquellos traslados, dudan por otro concepto del mérito real y efectivo, de la importancia de la obra predilecta del gran maestro.

Preciso es pues, y el actual dueño del *Libro de retratos* tenia de ello grandísimos deseos, dar á conocer de una vez lo que es aquella obra, lo que valia *Francisco Pacheco* como retratista; preciso era publicar de una manera digna siquiera un retrato, cerrando de una vez la entrada á todo linaje de errores y equivocaciones.

Para hacerlo, ningun periódico tan competente como El Arte en España; nadie tan acreedor á ocuparse de la obra de *Pacheco* como don Gregorio Cruzada Villaamil, que tan generosamente se habia ofrecido á auxiliar la empresa con sus consejos é ilustracion.

Y en verdad no tenemos motivos para arrepentirnos de nuestra decision; el fac-símile que acompaña á este número es inmejorable, en nuestro sentir; demuestra que ha sido hecho con amor, con verdadero entusiasmo artístico, y lo que es todavía más satisfactorio, que sin salir de España se puede obtener una reproduccion fiel, exacta y tan preciosa como pudiera hacerse en Paris ó en Lóndres, de este *Libro de retratos* cuya publicacion seria un verdadero triunfo á la vez artístico y literario.

Restaba otra cuestion que resolver, y era la de á cuál habria de darse la preferencia entre tanto número de buenos retratos. Tampoco hubo mucho que dudar. La Real Academia de San Fernando habia puesto á concurso un tema sobre *Pablo de Céspedes;* tenia pues cierta actualidad la publicacion de su retrato, y esta consideracion nos ha decidido al elegir.

No es que nosotros concedamos ni aun remotamente, esa influencia superior que la Academia quiere dar á *Céspedes*, al parecer. Vargas y Marmolejo, Pacheco y Roelas tuvieron indisputablemente mayor influencia en el arte español, mayor importancia en el desenvolvimiento y ca-

rácter de la Escuela Sevillana; fuéron astros cuya estela luminosa dejó rastro, porque sus ejemplos fuéron seguidos por otros muchos artistas; á *Céspedes* no le siguió nadie; verdad que no era fácil porque no trajo carácter determinado al terreno del arte, como puede verse examinando sus pinturas; si alguna influencia tuvo seria con sus lecciones, pero no con su ejemplo. No conocemos discípulos de *Céspedes*.

Esto es decir, que acatando como debemos las razones que haya podido tener la ilustre corporacion para hacer á *Céspedes* objeto del certámen, nosotros hubiéramos preferido á cualquiera de los artistas que antes nombramos; á Luis de Vargas por ejemplo, patriarca de nuestra pintura, á quien Mr. Quillet coloca entre Rafael y Julio Romano llamándole *el mejor dibujante que tal vez haya existido* y de quien asegura que á tener más ambiente en sus cuadros hubiera sido no sólo el mejor pintor de España, sino tambien del mundo.

No es nuestro intento analizar la vida de *Céspedes*, ni escribirla de nuevo, y menos siendo cierto como se nos asegura, que un señor canónigo de Córdoba acaba de hacer grandes descubrimientos á este propósito; para dar á conocer el retrato que dibujó *Pacheco*, hubiéramos extractado las noticias que trae en su elogio; pero preferimos dar este íntegro, para que conozca el público á un tiempo á *Francisco Pacheco* como retratista y como literato.

El elogio que puso al pié del retrato de Céspedes dice así:

## EL RACIONERO PABLO DE CÉSPEDES.

«Los grandes Arquitectos, famossos Escultores, valientes Pintores, insignes Poetas, i todos los varones doctos, pueden onrarse con Pablo de Céspedes, Racionero de la Santa Iglesia de Cordova, patria suya. Pues en todas estas facultades dió raras muestras, como verémos. Fué hijo de nobles padres, crióse en casa de su tio Pedro de Céspedes, (de

quien eredó despues la Racion) hasta que tuvo edad de estudiar; i visto su grande ingenio lo envió á Alcalá de Henares, á casa de otro Dotor Pedro de Céspedes deudo suyo, del Abito de Santiago, Prior de la Casa de Velez, i Capellan de la Capilla Real. Con cuyo favor estudió algunos años, con grande aprovechamiento. Prosigió despues con Ambrosio de Morales, el cual lo estimó tanto que en su ausencia le encomendaba las lecciones. Desde niño fué inclinado á la Pintura, de suerte que no avia pared segura que no debuxasse, sin perdonar las planas donde escrevia. Como crecia en la edad i letras, crecia en el deseo de perfecionarse en la Pintura (de que nunca tuvo Maestro): esta aficion lo llevó á Roma la primera vez. Ospedolo en su casa, passando por allí, el Obispo de Çamora, que era natural de Cordova, i conocia á sus deudos. Llegó á aquella famossa Aténas, donde estuvo siete años, en compañía de César Arbasia (como se ha dicho): estudiavan los dos con tan grande ahinco, que les amanecia todos los dias en este exercicio. Hízose eccelente debuxador y pintor, imitando con ardor increible las cosas de Micael Angel i de Rafael de Urbino. Estudió mucho en la istoria del Juizio, mas en el colorido siguió la hermosa manera de Antonio Corregio. Pintó algunas cosas en Roma, en el Palacio Sacro, en tiempo de Gregorio décimo tercio. Exercitava juntamente la Escultura haziendo famosos retratos de cera de colores, i otros valientes modelos. I hallando en aquella sazon una estátua de Séneca sin cabeça, hizo en su posada una redonda de mármol, que amaneció puesta en la figura; llevole la aficion deste gran Filósofo por ser de su Patria y saber las señas de su fisonomía por los libros. Fué esta obra admirada i aclamada de los Artífices, y ocasionó el retularle por las plaças de Roma: Víctor el Español. Vaziola i tráxola á España donde la gozamos. Tuvo tanto crédito en aquella Ciudad, por las demostraciones que hizo, que solicitando el Rei Felipo segundo (por medio de su Enbaxador don Enrique de Guzman Conde de Olivares) la venida de Federico Zúcaro, para que pintase en el Escorial, que entonces avia visto una Sala de un Cardenal, que el Racionero avia acabado de pintar, dixo

Federico, que no avia en Roma quien pudiesse venir, ni sugeto más capaz que Céspedes. En efecto él dió la buelta á España trayendo consigo á su grande amigo César, el año que se perdió don Sebastian que fué el de 1575. Pintó muchas cosas en Cordova, que están en la iglesia Mayor, y en particular un valiente cuadro de la Cena del Señor, que fué de lo último. Pero la más insigne obra que hizo fué el retablo del Colegio de Santa Catalina, de la Compañía de Jesus; con muchas i mui eccelentes istorias de la vida i Martirio desta Santa vírgen. De allí venia á Sevilla muchas vezes i algunas se detenia mucho tiempo; hizo en ella algunos famossos cuadros; i entre ellos uno aventajado, para el Refetorio de la Casa Professa, del combite que hizieron los Angeles á Cristo nuestro Señor, despues de aver ayunado i vencido al Demonio en el Desierto. Para el cual traxo un Salvador de medio cuerpo que avia estudiado en Italia, la mejor i más bella cabeça que yo he visto pintada deste Señor. En una destas venidas (siendo mi guésped) lo retraté i le hize un soneto que pongo al fin deste elogio. Ai de pintura de su mano en el cabildo de la Santa iglesia unos medios Santos dignos de estimacion. Túvole en sus casas Arçobispales el cardenal D. Rodrigo de Castro, con los demás ilustres ingenios, donde le pintó muchas cosas, é hizo dél una famossa cabeça de Escultura de barro, para que se vaciase de Bronce en Florencia, por mano de Juan Bolonia, i se pusiese en su Sepulcro; la cual yo tengo de cera. Resta dezir algo de la Arquitectura i Poesía, i de su mucha erudicion; en la primera, fué aventajadíssimo, i por tal le reconocia Antonio Mohedano; por su traça se hizieron muchas obras, i el Retablo de la Compañía de Córdova, yo vi el año 1611 (passando por allí á Madrid) la traça de lápiz negro que dexó hecho para el de la iglesia Mayor, una de las más valientes cosas que é visto. En la segunda, hizo eccelentes Sonetos, i en Otavas los dos libros de Pintura, de que yo logro muchas en mi tratado desta Arte; començó un Poema eróico del cerco de Çamora, i hizo dél más de cien otavas. Todo lo cual está lleno de luzes maravillosas, de ilustres afectos, i de insignes imitaciones de Virgilio i Omero.

Mostró en varias ocasiones, escritos i cartas, de mui linda letra, mucha erudicion; porque supo las lenguas vulgares mui bien, la Latina con extremo i mucha parte de la Griega. Tuvo por amigos los más luzidos ingenios de su tiempo; en Córdova, al Doctor Alderete, al Canónigo Piçaño, al Maestro Salucio. En Sevilla, á Fernando de Herrera, al Maestro Medina, al licenciado Pacheco, al Padre Luis del Alcáçar, á D. Juan de Arguijo, á Juan Antonio del Alcáçar i á D. Fernando de Guzman (que le dedicó la famosa cancion al Retrato, que comiença; *Céspedes peregrino*); tuvo estrecha amistad con D. Alonso de Córdova i Aguilar Marqués de Priego, á quien celebra en el libro de la Pintura. Passó segunda vez á Roma, donde su tio le envió poderes, i regresso de su Racion, en la iglesia de Córdova, i Buleto para poderse ordenar de todas órdenes, como lo hizo; aunque no dixo Missa en su vida. Fué mui Filósofo en sus costumbres no estimando las onras vanas, tuvo mucha gracia en oponerse paradóxicamente, á las opiniones recibidas, de donde se ocasionaron algunos cuentos de donaire. Hazia tan poco caso de la hazienda que perdia mucho entre año de su renta por entretenerse en pintar, i apenas sabia contar un real. Ni supo jugar, ni jurar, ni tuvo otros vicios; i lo que es más, nunca se le conoció flaqueza contra la onestidad, ni en las palabras; siendo mui sobrio i templado en la comida i bevida. Murió en su Patria á 22 de Julio el año 1608, siendo de 60 años. Está enterrado en la iglesia Mayor, i sobre su losa estas letras Latinas que pongo aquí.»

PAULUS DE CESPEDES HUIUS ALMÆ ECLESIÆ
PORTIONARIUS, PICTURÆ ARCHITECTURÆ OMNI
UMQUE BONARUM ARTIUM, AC VARIARUM LIN
QUARUM PERITISSIMUS, HIC SITUS EST OBIIT
SEPTIMO KL, SEXTILIS ANNO DOMINI CIↃ IↃ.IIX.

I á su Retrato hizo Iuan Antonio del Alcáçar los ingeniosos versos que se siguen.

Céspedes es; yo digo el nombre sólo,
El resto diga Apolo;
Apolo, que podrá con voz sonora
En eróica armonía
Celebrar la virtud merecedora
De néctar y Ambrosía,

Diga Apolo cuán fácil y graciosa
La bella sábia Diosa
Á este amador se muestra con favores,
(Cuales á nadie oi muestra)
Trasnocha mientras él, en sus amores
Sin temor de su diestra.

Diga el canto Español de blanda Lira,
I el eróico que admira
No menos que el del Griego y el Latino,
Que el incendio engañoso
Suenan, en que pagó su desatino
Páris jóven furioso.

Diga la docta mano en los pinceles,
Igual á la de Apéles;
Diga que á dalle eterno igual renombre
Se dispone y se obliga
Pacheco, de quien digo sólo el nombre,
¡Apolo el resto diga!

El soneto que yo hice á su retrato es este:

Céspedes peregrino, mi atrevida
Mano, intentó imitar vuestra figura:
Justa empresa, gran bien, alta ventura,
Si alcançara la gloria pretendida;

Al que os iguale, sólo concedida;
Si puede averlo, en verso, ó en pintura,
O en raras partes; que en la edad futura
Darán á vuestro nombre eterna vida.
  Vos ilustrais del Bétis la corriente,
I á mí dexais en mi ardimiento ufano,
Manifestando lo que el mundo admira:
  Mientras la fama va de gente en gente,
Con vuestra imágen de mi ruda mano
Por cuanto el claro eterno Olimpo mira.

Hasta aquí *Francisco Pacheco,* que da sucinta, aunque muy curiosa noticia, de la vida y escritos del artista cordobés.

Algunas anécdotas se refieren que probarian que su carácter estaba muy en consonancia con cierta rigidez que deja verse á través de la hermosa fisonomía que Pacheco nos ha trasmitido. Cuéntase que retratando al lápiz á un amigo suyo, hubo este de hacerle observar que el retrato no tenia parecido; á lo que Céspedes repuso: «aora sabe vuestra merced que los retratos no se han de parecer? Basta señor mio que se haga una cabeza valiente.»

Pintado el cuadro de la Cena, que fué de lo último que trabajó, segun dice Pacheco, entraron á verle varios aficionados y todos se fijaban en los vasos, tazas, jamones y legumbres que habia en la mesa, celebrando á porfia estos accesorios, sin hacer el debido aprecio de lo principal; por lo que exasperado Céspedes y llamando á su aprendiz le dijo: —«Andrés, bórralo, bórralo luego; quítalo de ahí; pues no se repara en tantas cabezas, figuras, movimientos y manos, que con tanto cuidado y estudio he hecho, y reparan en esas impertinencias.» Y añade Palomino que fué menester darle mucha satisfaccion, para que desistiera de borrarlo.

Varias obras suyas corren publicadas.

Don Juan Agustin Cean-Bermudez insertó por apéndice al tomo 5.° de

su *Diccionario,* cuatro de sus opúsculos y entre ellos los dos libros del poema de la Pintura.

Nosotros hubieramos querido concluir este artículo con algunas poesías de muchas que deben existir desconocidas de este pintor poeta; pero habiéndonos faltado el tiempo para la investigacion, nos contentarémos con dar un *soneto* que hasta hoy es muy poco conocido, poniendo á continuacion la silva de *D. Fernando de Guzman* citada por *Pacheco* y que hemos copiado cuidadosamente del códice A. Á. — 141 — 5 de la Biblioteca Colombina.

## SONETO DE PABLO DE CÉSPEDES.

A DON JUAN DE AUSTRIA,

ENTRETENIÉNDOSE EN UNA VACANTE EN HACER VERSOS Y PINTAR.

Muda poesía, delineada historia,
En el pincel equivocada muestra,
Que con númen prorumpe en mano diestra;
Cuando explica conceptos la memoria.
De una y otra porcion hace notoria
En la de acentos métrica palestra
La que tu lira en el pincel maestra,
En toda imitacion consigue gloria.
Cuando el ócio entretienes con tal arte
De las que haces hoy duras campañas
(Aprovechad señor tales destrezas).
Mientras descansas del arnés de Marte
Apéles, César, canta tus hazañas,
Apolo, Apéles, pinta tus proezas.

## DE D. FERNANDO DE GUZMAN,

AL CÉLEBRE PINTOR Y POETA, PABLO DE CÉSPEDES.

Céspedes peregrino,
¡Oh único en tu arte!
Píntame cual diré, á mi Elisa bella,

Si en seso humano hay tino
Para imitar la parte
Menor de las que el cielo puso en ella;
Si acaso una centella
De su sacro trasunto
No te abrasa en un punto
Por el atrevimiento peligroso;
Que podrá su figura aunque sin habla,
Tornar ceniza tu pincel y tabla.

El cabello primero,
Medio entre ébano y oro,
Me pinta dulcemente ensortijado:
Parte al viento ligero
Por la frente que adoro
Vagando suelto, y parte con cuidado:
Y al amor enredado
En aquel caro bello,
Que en ondas deleitosas
Entre las frescas rosas
Le da prision en el suave cuello;
Y entre sus hebras hace allí escondido
Al arco, cuerda y flechas al sentido.

Fino marfil la frente,
En perfecta medida
Sea por tí imitada;
Y si el cielo consiente
Que de mano atrevida
Alguna de sus luces sea borrada,
De la esfera estrellada
Las dos más altas quita,
No de mayor grandeza,
Mas de mayor belleza,
Y al retrato les da que á Elisa imita;
Porque del cielo sólo los despojos
Pueden ser comparados á sus ojos.

Mas algo al fin se vea
En ellos no encendido,
De aspereza mezclado con dulzura
Que espanta y que recrea,
Que enfrena al atrevido
Y al cobarde lo anima y asegura,
De cuya fuerza pura
Ninguno se defiende:
Pinta junto al asiento
De las gracias sin cuento
La nariz que bellísima desciende
Entre dos vegas, de continos llenas,
De rosas encarnadas y azucenas.
Mas tu arte no puede
De la boca divina,
Fiel traslado sacar, que no es bastante
Que al sér humano excede;
Á quien no es cosa dina
Que á tan alto misterio se levante.
Pinta rubí, diamante,
Y en proporcion hermosa
Las perlas y corales
¿Pero las celestiales,
Palabras, cómo? ¿y la mágia preciosa
Del aliento divino que da aviso
De las flores que cria el paraiso?
De cristal que atesora
Azules vetas sea
El cuello altivo; hermoso y bien dispuesto
Mire el pecho do, more
Llama que nadie vea,
Sino yo para quien amor la ha puesto;
Pero no pintes esto,
Pinta sólo la nieve
En dos tiernos collados

Pequeños y apartados,
Y más abajo, aunque en distancia breve
La cintura sutil medida al justo
Del cinto que obró Vénus por su gusto.
Los brazos y las manos
Donde naturaleza
Mostró de su poder todo el efeto,
Los miembros soberanos,
De altura y gentileza
Á los de Palas finge en tu conceto;
Y oculta con un velo,
Que al encuentro resista
De la profana vista
La grande gloria de mi breve cielo;
Que aunque pintada no ha de ser sentida
La gloria que á mi fé sólo es debida.
Del retrato más cierto
Que Dios dió de sí al mundo
Si no te falta el ánimo y te ciega
La luz que á mí me ha muerto,
Podrás sacar segundo;
Osa y muestra tu arte dónde llega,
Que si el cielo te niega
El suceso dichoso,
El temerario hecho
Fué intentarlo de pecho
Que aspira á un caso grande y temeroso;
Y podrán decir de tu ardimiento
Si no alcanza que hubo grande intento.

Sevilla; Octubre 2, 1867.

José María Asensio.

# UNA VISITA A LOS MUSEOS

DE

# BARCELONA Y ZARAGOZA.

## MUSEO DE BARCELONA.

Continuando hoy la tarea que me he propuesto de ocuparme de todos los Museos provinciales de España, segun el tiempo y la ocasion me permitan visitarlos, les ha llegado su vez á los de Barcelona y Zaragoza, que acabo de ver detenidamente.

Al tratar del Museo de Valencia, tuve ocasion de hablar algo de los pintores valencianos, y tuve que examinar las obras importantes, que encierra en buen número; pero al ocuparme ahora del Museo de Barcelona me veo muy apurado, porque aunque en la Casa Lonja hay coleccionados algunos cuadros, no puede decirse que tal Museo existe, pues ni aun como coleccion particular tendria gran importancia. Trescientos sesenta y nueve números señala el *Catálogo,* y esto hará ver que si la coleccion no es buena, tampoco es numerosa.

Los números desde el uno al veinte están colocados en la vida de San Francisco de Asís, pintada por Antonio Viladomat, nacido en Barcelona en 1678 y muerto en 1775, el cual, segun sus biógrafos, no salió nunca de Cataluña. Su estilo se asemeja mucho al de los valencianos Ribalta y Espinosa, cuyas obras debió ver y estudiar. Tienen sus cuadros gran-

diosidad en el dibujo, buen claro oscuro y brio de pincel, pero su colorido es pardo y falto de transparencia. Viladomat es un pintor apreciable y positivamente el mejor de los escasísimos pintores antiguos de Cataluña.

Entre los cuadros de la vida de San Francisco se distinguen el que lleva el número 14, Cena de *San Francisco, Santa Clara, frailes y monjas,* el número 16, *San Francisco atormentado por los demonios,* y el número 17, *Tentacion de San Francisco.* Es tradicion en Barcelona que recibió Viladomat por precio de esta coleccion de cuadros, hospedaje y comida en el convento de la órden y el pequeño interés de ciento sesenta reales por cada uno.

Además de las citadas, cuenta este Museo otras tres obras de Viladomat; el número 21 que representa *La aparicion de Nuestro Señor Jesucristo á San Ignacio,* el número 22, *La venida del Espíritu Santo,* y el número 77, *San Felipe Neri.*

El *Catálogo* atribuye á Guido Reni los cuadros número 27, *David con la cabeza de Goliat,* y el número 28, *Herodias con la cabeza de San Juan;* pero ni uno ni otro son otra cosa que medianas copias y en bastante mal estado.

Lleva los números 29, 30, 31, 43, 44, 45, 46, 47 y 48, la magnífica coleccion de frescos, que Annibal Caracci y por sus cartones Dominiquino y Albano pintaron en Roma para la iglesia de Santiago de los españoles, frescos que, trasladados á lienzo, se trajeron á España y de los que algunos quedaron en este Museo y los restantes figuran en el Museo Nacional (1).

Á los que conozcan los cuadros que están en Madrid, bastará decirles que los que se conservan en Barcelona, son en su mayor parte superiores en mérito y tamaños; y á los que no conozcan ni unos ni otros, que estos frescos, no por estar pintados en época en que las escuelas de Italia comenzaban á decaer, desmerecen en nada de los buenos tiempos de

(1) Ya en otra ocasion publicó El Arte en España la historia de estos cuadros, tom. III, pág. 167.

Florencia y Roma: el cuadro que lleva el número 47, *San Diego de Alcalá curando á un ciego*, parece pensado por Rafael.

*La venida del Espíritu Santo, sobre los apóstoles,* que tiene el número 33 y al que el *Catálogo* no señala autor, es original de Vicente Carducho.

Los cuadros que figuran con los números 34 y 35 atribuidos á Rembrant y designados respectivamente por *un Sultan* y *una Sultana,* son sencillamente dos malas copias; y en cuanto á lo del *Sultan*, no sé qué razon tendrá para titularle de este modo el autor de la clasificacion, pues no es mas que un retrato de cualquier modelo, vestido á la oriental con uno de esos trajes de capricho con que Rembrandt acostumbraba pintar á los judíos usureros ó á sus personajes bíblicos. La *Sultana,* compañera del *Sultan,* está sin duda disfrazada, pues el traje no tiene nada que pueda hacer presumir que pertenezca á serrallo alguno. Lo que el cuadro representa, es una vieja devota con manto y tocas á la holandesa, con el rosario en la mano, y con un traje que aún hoy dia no es raro encontrar entre las ancianas del pueblo de Bélgica y Holanda.

Si Rembrandt no fuera un autor de tanta importancia, estos dos cuadros no merecian la pena de haberse ocupado de ellos; pero como de este autor no he visto apenas obras en España, por más que sean de poca monta, tomarian una gran importancia estas dos, á ser cierta la poco meditada clasificacion hecha en el *Catálogo*.

El padre Fray Joaquin Juncosa es otro pintor catalan un poco anterior á Viladomat y que, cual este, puede figurar entre los buenos pintores de Cataluña, como lo demuestra su retrato en traje de Cartujo, que conserva este Museo, con el número 41, así como el número 51, tambien de su mano, que representa *Jesús con la hostia.*

*Un jóven leyendo,* titula el *Catálogo* al cuadro que tiene el número 38, y como no le atribuye autor ni escuela, será bueno decir que está pintado por Felipe Champagne, pintor flamenco establecido en Francia en el reinado de Luis XIII.

Desde el cuadro anterior hasta el que lleva el número 85 que repre-

senta *Vénus y Adónis,* pintado por Albano, no se encuentra nada que merezca la menor atencion; este cuadro es de lo mejor que he visto en España del discípulo de Anibal Caracci. Algunos grupos de niños que amenizan la composicion, tienen toda la gracia con que Corregio trataba sus obras, y es positivamente el mejor cuadro que tiene este Museo, despues de los frescos de que hablé al empezar.

El número 95, *Mujer dando el pecho á un niño,* es una obra insignificante de Horacio Gentileschi, que en un Museo como este de que me voy ocupando, hace gran papel. Estos son todos los cuadros antiguos dignos de verse; el resto lo componen multitud de mamarrachos indignos y medianas copias de Rafael y de otros autores italianos, pintadas por pensionados de la Diputacion provincial, como Batlle, Dalmarses, Fontanals, Juvany, Montaña, Planella, etc., todos nombres desconocidos y de quienes no se vuelve á saber más, despues de vueltos á su patria terminada su pension. Sólo de D. Salvador Mayol y de D. Francisco Lacoma, hay en el Museo, y se suele encontrar en alguna casa particular de Barcelona, alguna mediana composicion ó algun retrato apreciable; uno y otro trataron de imitar á Goya, señaladamente Mayol, de quien puede verse un cuadro pintado para muestra de una imprenta, que se halla actualmente en la librería de Ginesta, en la calle del rey D. Jaime I.

José Flauge, es un pintor catalan de principios del siglo presente, que no deja de ser apreciable, más que por las obras que tiene en el Museo, por la cúpula de la capilla del Hospital militar, que aunque pesada y parda de color, revela génio y condiciones de artista.

Contiene además el Museo de Barcelona una sala compuesta de obras de artistas modernos, de las que el Gobierno ha adquirido en las Exposiciones.

Reasumiendo diré, que exceptuando los magníficos cuadros de Caracci, la *Vénus* y *Adónis* de Albano y los cuadros de Viladomat, así como algunos de los artistas contemporáneos, todos los demás son indignos de figurar en un Museo.

En cuanto al *Catálogo* que empieza por los datos para la historia de la pintura en Barcelona, digo que los mejores datos serian obras de pintores catalanes, que no existen ni en el Museo ni creo que en ninguna parte, pues Viladomat y el padre Juncosa, poca historia necesitan.

Este *Catálogo,* estos datos y el Museo, así como las obras que he podido ver en Barcelona, creo que bastan para poder hacer la historia de la pintura en este país, en muy cortas líneas.

Hubo en Cataluña algunos pintores de tablas, que como en Castilla y otras provincias, se asemejaban por completo á los iluminadores de libros de coro, que se ocuparon en obras de devocion para iglesias y particulares durante los siglos XIV, XV y XVI; que fuéron cambiando de estilo y aproximándose más al arte, segun los tiempos adelantaban, pero cuyas obras no pueden tener hoy otro interés que el arqueológico, siendo perfectamente ocioso tratar de desenterrar los nombres de aquellos pobres imagineros: si alguno presenta cualidades recomendables en sus obras, como sucede en uno ó dos altares del cláustro de la catedral, están aún demasiado léjos de lo que ya se pintaba en Italia en la misma época, para querer ensalzarlos demasiado en gracia á su antigüedad.

En el siglo XVII y principios del XVIII Fray Joaquin Juncosa y Francisco Viladomat son los únicos pintores que merecen citarse, y desde 1775, fecha de la muerte del segundo y de la creacion de la Escuela de dibujo por la Junta de Comercio, hasta hace pocos años, sólo aparecen una série de pensionados, convertidos en Roma en malos copistas de Rafael, que desaparecen sin dejar rastro de sus obras. Hoy dia una buena parte de los pintores y escultores que con más honra figuran en las Exposiciones de Madrid, son oriundos de Cataluña y discípulos de las escuelas de Roma y Paris.

Todo cuanto puede decirse de la historia de la pintura en Barcelona, creo está contenido en las cortas líneas que anteceden, pudiendo sólo aumentarse con elucubraciones de erudito, pero no con cosa de fundamento. En Barcelona no ha habido pintura, no hay pues historia posible de ella.

En casi todas las iglesias se nota falta de obras de pintura, que se hallan sustituidas por malos *santos de talla,* y hoy dia existen aún muchas tiendas de imágenes vestidas y para vestir, que son las que satisfacen las necesidades del culto público y particular; pero ni esto ni la multitud de escultores en barro y mármol que se ocupan en adornar los jardines y casas particulares, han producido tampoco grandes esculturas, pues siempre se ha atendido á hacer más industria que arte.

La carencia de artes en Cataluña no consiste en falta de disposicion en los naturales, sino en poca aficion en el pueblo, y por eso vemos que á pesar de la gran proteccion que la Junta de Comercio dispensa á los artistas que empiezan, una vez formados, tienen que establecerse en Madrid.

Es verdaderamente triste que la segunda capital de España, una ciudad tan adelantada como Barcelona, no posea un Museo digno de ella, como le tienen Montpellier y Tolosa ciudades de Francia de mucha menos importancia.

## EL MUSEO DE ZARAGOZA.

Cuando llegué á Zaragoza, supe que no habia *Catálogo* del Museo, cuando vi este y me dijeron que el *Catálogo* se iba á imprimir me quedé absorto. Con afan espero verle, para saber cómo se habrá compuesto la comision para describir y clasificar cuadros indescriptibles é inclasificables.

Si es triste que en Barcelona no haya un Museo mejor, es una vergüenza que en Zaragoza haya el que hay.

Un cuadro, uno solo, hay en el salon principal, que es una obra excelente de arte. Está señalado con el número 2, y representa á *Jesús con la cruz á cuestas,* acompañado de la Vírgen y San Juan, original del Divino Morales. Fuera de este cuadro, nada, ni los cinco cuadrotes de Ver-

dusan, imitador de Murillo, que representan pasajes de la vida de San Bernardo; ni la vida de San Bruno de Manuel Martinez Bayeu, ni tres cuadros de Francisco Moreno, que representan á *San Juan, San Francisco* y *San Bruno,* que es lo que más sobresale, pasan de ser obras adocenadas que se acercan mucho á malas. No es mucho mejor un tablon de Zúcaro ó de su escuela, que representa la *Adoracion de los reyes magos*. Si hay algun cuadro de Jusepe Martinez, el *famoso* pintor de cámara de Felipe IV, diré, contra lo que la Academia de San Fernando nos quiere hacer tragar en el prólogo del libro que publicó hace poco, que debió ser un pintor detestable, pues examinados uno á uno los cuadros que quedan, fuera de los que he citado, no hay ninguno que tenga semejanza de bueno.

Contiene este Museo cuatro ó cinco relieves tallados en madera que no pude ver por estar arrimados á la pared, y tambien algunos fragmentos de capiteles y adornos árabes pertenecientes al castillo de la Áljafería.

Recomiendo al viajero que no quiera molestarse, que visite la Academia, donde encontrará tres ó cuatro cuadros buenos; que vea los frescos que tienen en el Pilar, Gonzalez, Velazquez, Bayeu y Goya con especialidad. En la sacristía de la misma iglesia, hay una muy buena *Anunciacion* pintada por Antolinez y un Cristo entre dos sayones, por el Divino Morales. En San Pablo tambien adivinará entre la penumbra y el polvo, alguna cúpula y cuadro bueno. Pero que huya del Museo con espanto, porque si no sigue el consejo pasará un mal rato.

El Museo de Zaragoza debe de suprimirse ó cerrarse para los extranjeros, que hartos otros motivos les damos por desgracia para juzgar de nuestro atraso.

CEFERINO ARAUJO SANCHEZ.

# MUSEO ARTÍSTICO

Y

# FILOSOFÍA DE LA NOBLE PINTURA,

OBRA ORIGINAL

## POR D. JOSÉ BRIOSO Y RUIZ.

(Cádiz: Imprenta de la *Revista Médica*, 1866.)

---

Un nuevo libro sobre las bellas artes, y más aún, un libro de filosofía, es en nuestro país y en estos tiempos un acontecimiento inesperado. No somos nosotros de los que creemos, como algunos se complacen en repetirlo y exagerarlo, que hemos llegado ya á un extremo tal de abatimiento y decadencia, que el hallazgo de un artista ó de un filósofo pueda considerarse como maravilla: aún á los menos perspicaces no puede ocultarse que de algun tiempo á esta parte se ha producido un movimiento intelectual favorable á los estudios indicados, mantenido por algunos, aunque todavía poco numerosos escritores, y que ha comenzado á dar algunos frutos. Las críticas más ó menos acertadas y justas, pero numerosas y animadas á que dan ocasion las Exposiciones de bellas artes, así como las producciones literarias de alguna estima, la reciente aficion á la música clásica, y la existencia de dos publicaciones periódicas, exclusivamente destinadas á la arqueología y á las artes, están demostrando que nuestro atraso no es tan grande como se supone, que las aficiones artísticas y los estudios críticos comienzan á ocupar un lugar en la esfera de nuestra vida, y que principiamos á salir del estado de marasmo en que por largo tiempo hemos estado sumergidos. Mas estas aficiones y estos estudios se encuentran todavía tan en la infancia, se propagan tan lenta y paulatinamente, y encuentran tan

grandes dificultades entre la ignorancia de unos y el desden de otros, que aún nos hallamos léjos de que en nuestra patria se produzcan y abunden, como en otras partes, las obras doctrinales que han de difundir tales conocimientos y han de poner al alcance de todos lo que hoy es patrimonio de unos cuantos perseverantes y estudiosos individuos. Por eso el anuncio solo de una obra sobre la pintura escrita en sentido filosófico despertó en nuestro ánimo vivísima curiosidad y cierto sentimiento de satisfaccion, por lo mismo que nos hallábamos muy léjos de esperarla. Pero como el diablo del desengaño parece que se complace en perseguir todas nuestras ilusiones, el entusiasmo no tardó en desaparecer con la lectura de unas cuantas páginas del libro.

No quisiéramos ser demasiado severos con un escritor novel é inexperto, que excusa frecuentemente sus errores con sus cortos años, y que manifiesta un entusiasmo infantil é irreflexivo por el arte; mas como por otro lado el autor se declara *conocedor de la ciencia que lo enriquece y de la filosofía que atesora,* lo cual demuestra cuán satisfecho se encuentra de su competencia en la materia; como la obra aparece con las más elevadas aspiraciones, y como el autor nos revela al fin el secreto de que *sus cortos años* ascienden ya á la suma de veinticinco, parécenos que su precocidad no es tanta que baste á disculparle, y que el que ya se encuentra tan en la plenitud de sus facultades que pudiera ser cuando menos Gobernador de provincia, ó Diputado á Córtes, tiene suficientes motivos para saber lo que se dice, y cuenta con sobrado tiempo para haber podido estudiar y conocer á fondo, no digamos la teoría de las Bellas Artes, á que parece haber dedicado sus vigilias, sino todo el Digesto, con las notas de Dionisio Gothofredo por añadidura.

Despues de haber leido con la mayor atencion toda la obra, nos hemos quedado perplejos y confusos, sin saber cuál ha sido el pensamiento capital del autor, y qué es lo que se ha propuesto al escribirla. Verdad es que en el prólogo se dice, que siendo pocas las obras que se han escrito sobre la pintura (primer error que aparece en el primer renglon, porque sobre la pintura se ha escrito mucho más de lo que el Sr. Brioso supone), siendo poquísimas las que existen de ingenios españoles, y algunas muy voluminosas, los principiantes en un arte tan eminentemente filosófico, suelen ignorar la razon de su elevada ciencia y aún quizá su historia, siendo necesaria una obrita que llenase este vacío. Segun esto, lo que hacia falta, y el autor se ha propuesto es publicar un libro que explique la *razon de la elevada ciencia del arte de la pintura.* Desde

luego aparece una lamentable confusion entre el arte y la ciencia, dos cosas esencialmente distintas; pero todavía esta frase confusa y mal redactada pudiera significar algo. Aunque el autor no parece haber comprendido con claridad la idea del arte en general, y no haya razon para decir que el arte de la pintura sea más filosófico que otro cualquiera, es evidente que puede ser objeto de la ciencia, que se puede discurrir científicamente sobre tal asunto. El arte no es filosófico ni por consiguiente científico por sí, pero puede ser, y está siendo hace mucho tiempo, objeto de especulaciones filosóficas, ó lo que es lo mismo, hay una filosofía del arte, como hay una filosofía de la historia. Pudiera pues el Sr. Brioso haberse propuesto escribir un tratado de filosofía del arte, y considerándolo solamente en una de sus manifestaciones, una filosofía del arte de la pintura. Así lo indica el título de su libro, y así lo esperábamos al comenzar su lectura; mas en el mismo prólogo y á los pocos renglones se dice: *He formado la resolucion, temeraria si se quiere, de presentar compendiadas las prudentes reglas y doctrinas que de su ciencia* (y volvemos á la ciencia) *nos dieron los mayores maestros, y son las que conducirnos deben á su bella perfeccion.* Aquí el propósito del autor parece distinto; ya no es una filosofía del arte, es un compendio de las reglas que han dado los mayores maestros para pintar bien, y el autor deja de ser filósofo para ser simple preceptista. Fácilmente se comprende la enorme diferencia que hay entre una y otra cosa. Vinci, Pacheco, Palomino, Mengs, dieron reglas deducidas de la práctica y de la propia reflexion, así como del estudio de las obras maestras del arte, y trataron de guiar á los jóvenes con ciertos preceptos, que en su sentir debian conducir á la perfeccion. El Sr. Brioso compendia estos preceptos, presenta el resúmen y abreviacion de estas reglas, y cátate la *filosofía de la noble pintura.* Hoy dia para nadie es un secreto la completa ineficacia de tales reglas. Numerosísimos son los volúmenes que se han escrito inútilmente para enseñar á pintar cuadros, esculpir bajo-relieves y escribir tragedias; variadas y nada escasas las recetas con arreglo á las cuales habia de salir la obra perfecta; no pocos los pobres de espíritu que se han propuesto seguir al pié de la letra estas enseñanzas para alcanzar la inmortalidad. Esta preocupacion ha imperado por algun tiempo, y nunca han sido las obras artísticas más frias, más insulsas, más escasas de verdad y de vida; nunca las obras literarias más insignificantes y soporíferas; al paso que seria curioso investigar en virtud de qué arte poética escribió Homero su *Iliada,* qué autores consultó el escultor que produjo la Vénus de Milo, y por qué Shakes-

peare acertó á componer dramas inimitables sin hacer ningun caso de las unidades de tiempo y lugar. No es esto decir que las obras artísticas hayan de carecer de toda regla, ni que los artistas hayan de expresar sus ideas de una manera desordenada é inconveniente, ni menos que sea asunto de mera inspiracion y gracia de Dios, sin ningun género de trabajo ni estudio. Mucho y muy detenido creemos que se necesita para alcanzar en esta materia una mediana altura, pero no de la especie imaginada por los preceptistas. Un trabajo asíduo y prolongado para dominar el medio de que han de valerse, un estudio detenido y profundo de la naturaleza y del corazon humano, es lo que se necesita, y ciertamente que esto no puede conseguirse sin muchas fatigas, y sin un espíritu observador y penetrante. Concebir un pensamiento oportuno, lo cual no es efecto de las reglas, sino del talento, expresarlo convenientemente, lo cual es efecto de la observacion, del dominio de los medios, del buen gusto, y tambien de ciertas facultades nada vulgares y de un exquisito sentimiento; tal es el objeto del artista, y ni al Sr. Brioso ni á nadie podrá ocultarse que las reglas que prescriben la manera de pintar un hombre colérico ó pensativo, que deberá estar más ó menos rojo ó amarillento, darán bien poco resultado para el verdadero artista, quien en vez de perder el tiempo y la paciencia leyendo tales amonestaciones, hará mejor en observar atentamente un hombre encolerizado, ó sumergido en profunda meditacion, y si lo pinta como lo vió, habrá llegado á la perfeccion. Así lo han hecho todos los grandes artistas del mundo, así lo harán todos los que se sientan inspirados por el verdadero númen del arte, y no quieran permanecer oscurecidos entre insignificantes medianías. Bien puede asegurarse sin temor de verse desmentido, que el que se proponga pintar con arreglo á lo prescrito por Pacheco, Carducho ó Mengs, ó escribir odas en un todo conformes con lo preceptuado por Martinez de la Rosa, nunca llegará á ser un Rafael, ni un Fr. Luis de Leon. Por otra parte, nada tiene esto que ver con la filosofía de que tanto y tan á menudo nos habla el Sr. Brioso. El artista produce, el filósofo analiza y razona. El uno concibe y ejecuta con arreglo á sus ideas, á sus sentimientos y á sus medios prácticos; el otro investiga el por qué de esa produccion, nos da cuenta de los fenómenos internos que han dado aquel resultado, de la ley á que están sometidos, de la impresion que en nuestro ánimo producen, y de ahí se eleva á la investigacion de la ley general que preside al desarrollo del espíritu humano en el sentido artístico, lo cual se comprueba por su historia. Estos estudios pueden

producir buenos críticos, pero no buenos artistas, á menos que por maravilla se encuentren en una sola persona la lucidez del génio creador y la fria reflexion del filósofo, facultades enteramente distintas y no muy compatibles.

A esta larga digresion que nos habrán de perdonar nuestros lectores, ha dado lugar la hipótesis de que el Sr. Brioso se hubiera propuesto compendiar á los preceptistas para instruccion de los jóvenes; pero la lectura de su libro nos indica que tampoco ha sido este su objeto. *Empero*, dice á la pág. 15, *hoy que se ha embotado en nuestra alma esa exquisita sensibilidad al perder la fe; hoy que el más absoluto indiferentismo forma el carácter de nuestra conciencia; hoy que la sociedad concentra todas sus aspiraciones en el positivismo del amor, y la atencion humana se interesa en un frívolo objeto industrial, con preferencia al bello, al noble objeto de las artes..... es cuando el amante, el hijo de las artes debe presentarse en el palenque literario á defender sus derechos, é interesar en ellos el corazon de la sociedad.* Aquí tenemos un nuevo objeto no poco importante que el Sr. Brioso se propone. Ya no se trata de unas cuantas reglas compendiadas para instruccion de los jóvenes inexpertos, que de otra suerte tendrian que consultar costosas obras, ni tampoco de discurrir filosóficamente sobre los principios generales del arte; se trata de vindicar el arte ultrajado, de volver por sus fueros dados al olvido, de exponer su importancia y su significacion social en una época materialista y envilecida. Ya nada tiene esto que ver con las reglas que dieron los maestros, ni hay para qué compendiar voluminosos libros, es una cuestion del dia, y que se relaciona con el estado actual de la sociedad. Prescindiendo de la exageracion que hay en las frases que hemos copiado, de la inexactitud de suponer que hoy el artista se encuentra menospreciado y pospuesto á innobles intereses, del grave error de llamar frívola á la industria; prescindiendo en fin de todas estas vulgaridades y otras semejantes, el propósito del Sr. Brioso seria ciertamente digno y noble, y no seriamos nosotros los que por él le censurásemos. Pero ¿lo ha cumplido como lo promete? ¿Se ha extendido el autor en consideraciones sobre la importancia y la significacion del arte en nuestra moderna sociedad? Nada de eso; y para que nuestros lectores se persuadan de ello, harémos una ligera indicacion, no de su doctrina, puesto que ninguna hemos podido encontrar en él, sino de su método y contenido.

Comienza el libro por una introduccion en que se cuenta que hallándose el autor cierto dia meditando sobre la excelencia de las bellas artes, extasiado y en una especie de místico arrobamiento, se le presentó Minerva, y despues de

un discurso en que se lee mucho de *conchas de nácar, delicadas palomas, dulces Favonios, nieblosas pomas de oro, escursiones al Pindo, floridas lomas, magníficos vergeles, ninfas recostadas, dorados cabellos*, y otros primores, al cual contestó el autor con otro no menos pintoresco y primaveral, la complaciente diosa le arrebató de un vuelo, y le llevó al templo glorioso de las artes, que pertenecia al género de arquitectura usado en los edificios de las mil y una noches. Allí se encontraban reunidos todos los artistas famosos antiguos y modernos, á saber: Zéuxis, Arístides, Nicomaco, Apéles y Parrasio, Miguel Angel, Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci, Durero, Ticiano, Velazquez, *Utrera*, y Murillo, y allí habia puestos de honor reservados á los génios contemporáneos, que son; Madrazo, Ribera, Gisbert, Casado, Vera, Brioso (este señor es padre del autor), Roca, Rodriguez, Gonzalvo, Cano, Botello, Torres, Gonzalez, y Valmigiena (sic). Con esta ensalada de génios creo que bastaria para formar juicio del libro, y de la exquisita crítica que en él campea. Todos los personajes estaban muy afanados levantando un altar á la belleza, y allí vió el autor al divino Apolo, obra del ilustre Leoncio, al desgraciado Laocoonte, obra insigne de los inmortales Agesandro Polidoro y Atenodoro Rodiata, al triste Germánico, que estaba muy afligido pensando en la maldad de Tiberio, al soberano Jóve, á la impúdica Filomena, y al embriagado Baco. Apéles estaba pintando una Vénus, y Rafael pintando á la Vírgen, y con esto y con invitar á los artistas á que penetren en el sagrado templo, para lo cual han de seguir al pié de la letra lo preceptuado por Minerva en los discursos siguientes, se ha concluido la introduccion. El primer capítulo está dedicado á la Musa, y contiene una larga lamentacion sobre la decadencia del arte, que en los tiempos de Apéles y Parrasio, Miguel Angel y Rafael, entusiasmaba á la humanidad, y hoy ha cedido el puesto á intereses mezquinos, y se encuentra olvidado; por lo cual el autor cree de su deber, lleno de fe y entusiasmo, salir al palenque literario á defender sus hollados derechos. ¿Cómo? Haciendo la apología del arte, lo cual desempeña repitiendo lo que sobre este asunto dijeron Virgilio, Filostrato, Platon, Aristóteles, Ciceron, Plinio, Filon, Calderon de la Barca y el Emperador Cárlos V. Queda, pues, demostrado con las citas de estos autores, que el arte de la pintura es cosa excelente, lo cual no sabemos que nadie haya puesto en duda, y queda terminado el capítulo 1.° El 2.° trata del génio y su educacion. Minerva continúa su discurso sublime, y entre otras cosas peregrinas, dice: *El génio, humanamente considerado, es un destello de la Divinidad*

*al manifestarse en este sér como la luz de la mente, causa eficiente del pensamiento, principio intelectivo y fecundo del alma, gérmen produciente de la idea, impulso activo de la noble inteligencia, de la ardiente fantasía, que eleva el pensamiento hasta Dios, y semejante á este sér, y cual si él fuera, concibe la idea de crear un universo, una naturaleza semejante á la de aquel, y en la esfera donde dilata su accion, compromete sus empeños en formarla, y le parece conseguir su intento por el divino arte de la Pintura.* Ya sabemos lo que es el génio; pero el génio debe educarse, y para ello hay que estudiar, segun Minerva, por boca del Sr. Brioso, á Apéles y Parrasio, que buen trabajo mando al que se proponga estudiar las obras de estos artistas, á Rafael y Ticiano, á Homero y Virgilio, y á los historiadores Tácito y Lafuente (!!!!); todo lo cual se comprueba con lo que dice Martinez de la Rosa en su *Arte poética*. Hay que estudiar además la naturaleza, y á dibujar con pureza y exactitud, en lo cual lleva el Sr. Brioso mucha razon. Así lo hicieron, prosigue, Apéles, Polignoto, Praxiteles y Fidias, así Velazquez y Rafael y Corregio, y sobre todo el eminente é inmortal *Utrera*. Extenso es el artículo que el autor dedica al génio, pero no encontramos en él cosa de mayor importancia fuera de lo expuesto, que se encuentra envuelto en mil difusas y vagas declamaciones. Para que se forme más cabal juicio de lo que el autor llama filosofía del arte y sublime ciencia, copiarémos el siguiente párrafo, que hallamos en este capítulo. *El génio crea la idea, el talento produce la belleza, aquel concibe el pensamiento, este lo perfecciona y embellece. La belleza último término es de la idea, de la civilizacion, de la sabiduría, de toda ciencia, de todo arte, del eminente de la pintura, porque ella es Dios, la perfeccion absoluta. Luego siendo la belleza el último término de la idea, el génio al crearla, caminar debe hácia ella. Luego si producida es por el juicio de la razon y la conciencia, siendo esta sabiduría hija del estudio, al dirigirse el génio á su conquista para expresar una idea embellecida, un bien ordenado pensamiento, la verdad en su esplendor, necesario le es educarse por la educacion que exige. ¡Qué verdad tan evidente!*

Al Sr. Brioso le parece todo esto una verdad evidente; á nosotros, míseros mortales que no alcanzamos tanta sublimidad, nos parece un galimatías absurdo, una coleccion de frases vagas y sin sentido preciso, en que se confunden las facultades del alma, y en que flotan las palabras, génio, talento, razon, conciencia, belleza, sabiduría, como á merced del viento. *He visto yo*, prosigue el autor, *génios ilustres, imaginaciones brillantes, crear ideas sublimes, pensamientos divinos, sin arte ni belleza, que han interesado los sentimientos del corazon, mas*

*que han dejado el alma impasible.* Sin duda el Sr. Brioso cree que lo sublime es un punto menos que lo bello, cuando por el contrario es un punto más, puesto que es una idea cuya grandeza no cabe en el medio sensible de expresion y tiene su complemento fuera del objeto representado: además, segun el autor, los sentimientos del corazon no son sentimientos del alma, sino que en el hombre hay dos séres sensibles, uno representado por el corazon, donde residen, segun parece, las malas pasiones, sin que el alma tenga relacion con esto, y otro por el alma misma. El Sr. Brioso toma por lo sério, y quiere convertir en sistema filosófico los modos vulgares con que solemos expresarnos, llamando sentimientos del corazon á ciertas inclinaciones que pueden ser y son frecuentemente nobilísimas, y en que la reflexion y el raciocinio toman poca parte. El amor, la fe, la abnegacion, el valor, la caridad, la simpatía solemos decir que residen en el corazon, y son sin embargo, los más elevados sentimientos del alma, lo que hay de más humano en nuestro espíritu. ¿Qué más puede desear un artista ó un poeta que interesar el corazon de la multitud? ¿A qué otra cosa aspira? De aquí en adelante, el rendido galan que manifieste á la señora de sus pensamientos cuanto ha llegado á interesar su corazon, en vez de una flor, le dirá un insulto, porque, con arreglo á la filosofía Brioso, querrá decir que ha excitado en alto grado sus malos instintos.

A esto quedan reducidas las pretensiones científicas de este librito, y basta lo dicho y copiado para comprender su importancia y su valía. Nos limitarémos pues á decir que despues del artículo sobre el génio, hay otro sobre la expresion, otro sobre el ideal, que principia diciendo: *en ledos visos de carmin y oro, vi yo á la divina Minerva descender del cielo, sentada sobre el volador Pegaso. A su vista los génios, que engolfados en nubes de púrpura cruzaban las celestes alturas, y las preciosas ninfas, que en las florestas de Lesbos tejian primorosas guirnaldas, etc.*, y así continúa hasta el fin, intercalando algunos versos de D. Adolfo de Castro, varias citas de Mengs, y los indispensables Apéles, Murillo, Rafael y *Utrera*. Sigue el capítulo de la *Belleza*, que es tan filosófico como todo lo demás, y continúan las citas de Plinio y de Mengs; otro de las *Manifestaciones de la belleza por sus nobles y distintos caractéres*, todo con arreglo á Mengs y al sábio Benot. Por último, un tratado sobre la invencion, composicion y diseño en que se repite lo que dijo Alberti, y lo que expuso Mengs sobre el Pasmo de Sicilia. Aunque se indica algo del colorido y se habla de los colores primitivos, los recientes y profundos estudios que se han hecho por algunos extranjeros

sobre este punto parecen completamente desconocidos al autor, y aún se advierte la falta de toda indicacion sobre ciertas teorías importantes, como es la de los colores complementarios, hoy conocida de todos los principiantes, y de la cual el Sr. Brioso no parece tener la menor idea.

Termina el libro con un capítulo intitulado *Progreso de la pintura*, que parecia destinado á hacer una ligera y exacta reseña de la historia de este arte, pero todo se reduce á repetir cuatro frases de Plinio y á los consabidos Rafael, Miguel Ángel, Velazquez y Murillo. Ni una indicacion del orígen y progresos de las escuelas españolas de pintura, ni una reseña de las extranjeras, nada en fin que manifieste un estudio detenido y concienzudo de la materia, ni el deseo formal de iniciar á los principiantes, como anuncia, en los primeros elementos de tan importante historia. Por dos veces se dice en este capítulo que Velazquez fué pintor de Felipe II, y esta aseveracion, que por estar repetida no puede atribuirse á descuido del cajista, da la norma de la exactitud y escrupulosidad con que está hecha la reseña de la pintura española.

No es pues el libro un compendio de las reglas y preceptos que deben aprender los que se dediquen al arte de la pintura, y creemos que el que se proponga estudiarle en este concepto, se quedará despues de su lectura tan en ayunas como antes; no es tampoco, como puede juzgarse por los títulos de sus diferentes partes, una série de consideraciones sobre la importancia del arte en general, su significacion y sus relaciones con la vida social; mucho menos una filosofía del arte. Quien tal se proponga escribir, deberá principiar por conocer lo mucho que sobre esta materia se ha escrito, estudiar los diferentes sistemas que se han expuesto, leer con reflexion y detenimiento desde Platon á Hegel, desde Gioberti á Proudhon, hacerse cargo ante todo del estado de la cuestion, y bien que se adopte cualquiera de las teorías conocidas, bien que se exponga una nueva, proceder con pleno conocimiento de causa y en forma verdaderamente filosófica. Nada de esto se encuentra en el libro del Sr. Brioso, donde ni por acaso hemos visto una sola cita de autor que haya tratado de la teoría del arte de una manera científica, y que se reduce por lo tanto á una série de frases pomposas y no muy concertadas, que fatigan el ánimo y producen á las pocas páginas extraordinario desaliento. Creemos que es disculpable el deseo del que se propone comunicar á los demás sus ideas, sus sentimientos, lo poco ó mucho que se le alcance sobre una materia dada. Los mayores y más graves errores son dignos de indulgencia cuando se dicen de buena fe y se

sustentan con buen fin; pero tambien creemos que los libros menos aceptables son aquellos que no dicen nada, que defraudan á los lectores, atrayéndolos con un título sonoro, y haciéndoles perder el tiempo con frases vacías; y que los autores tienen tambien para con el público deberes que cumplir, vistiendo siquiera algunas armas, por leves que sean, antes de presentarse en el palenque literario, para no incurrir en la nota de incompetencia. Por eso nos atrevemos á recordar al autor de este libro, que aún es jóven, y que muestra gran respeto á los preceptistas, aquella frase de Horacio:

*..... versate diu, quid ferre recusent,*
*quid valeant humeri.*

EMILIO LAFUENTE Y ALCÁNTARA.

---

# CONATOS

DE

# FORMAR UNA ACADEMIA

## Ó ESCUELA DE DIBUJO EN MADRID EN EL SIGLO XVII.

Conclusion (*a*).

### MEMORIAL QUE SE DIÓ AL REINO POR LOS PINTORES.

Los pintores de esta córte dicen que conociendo cuán necesario y forzoso sea el contínuo y grande estudio en su facultad para poder dignamente pintar las imágenes sagradas, con la gravedad, hermosura y decoro que se debe, y el exceso de indecencias y errores que se hacen, por la falta de ciencia y demasía de ignorancia en los más profesores de este arte, cosa tan escandalosa y perjudicial, y en que se debe poner muy grande remedio: y asimismo con la poca valentía y arte con que los más pintan, acordaron de fundar una Academia, á donde se enseñen científicamente la teórica y práctica de este arte, con los preceptos y reglas, y ejercicios necesarios, á imitacion de la antigüedad, y de lo que hoy se hace en las más partes de Italia, de donde han salido, y salen tan gloriosos efectos (honra de aquella nacion). Y si bien por su parte se hace todo lo posible, y que nos prometen los fervorosos principios muy dichosos fines, con todo se temen, que la envidiosa malicia del universal enemigo de la virtud, ha de perturbar los ánimos, hasta inducirles á la ciega negligencia, y pereza, confiado en la soledad, y desamparo del poder en que hoy se hallan. Y así suplican á V. S. pida en Córtes á S. M., que con su muy católico y cristiano poder, ataje estos daños, y mande por ley, se establezca esta piadosa y

(*a*) Véase la pág. 167 de este mismo tomo.

cristiana Academia y estudio. Que además del gran servicio que se hace á Nuestro Señor, y su santa Iglesia, y culto divino, á S. M. y á todo el reino viene á á ser de grandísimo interés y provecho, porque como esta Academia no es otra cosa que un estudio general, y ejercicio del dibujo, á donde se enseñe á todos los que quisieran ir á aprender, y que de este arte necesitan casi todos los que componen y adornan la república, como son (además de la pintura y escultura) la fortificacion y arquitectura militar, y los ingenieros, y máquinas, y artillería, cosas todas de tanta importancia á la república: tambien necesita la Arquitectura pública, la Luminacion, Tapicería, Platería de oro y plata, Bordadores, Armería, Relojería, Abridores de láminas, y sellos, Lapidarios, Rejeros, Ensambladores, Entalladores, Jardineros, Canteros y otras muchas. Y que por experiencia se ha visto, que por carecer los naturales de esta parte, han faltado en la perfeccion, y así ha sido fuerza enviar á los reinos extranjeros por artífices, á muy grandísima costa, y por todas las cosas necesarias de las artes referidas, enviando por ellas tan grande suma de oro y plata, como de contínuo sale de estos reinos (daño tan prevenido y llorado), y que no tiene otro remedio sino es criar hombres que con la perfeccion que en los otros reinos se hacen, se hagan en estos, lo cual se hará mediante esta Academia.

Y además de todo lo referido, cuando S. M. se sirva honrar á alguno con título de su Pintor, Escultor ó Arquitecto, es cierto sabrá S. M. el que lo merece, por los mismos títulos é informacion de la misma Academia, sin ser defraudada la verdad con las negociaciones y favores que ordinariamente en estos casos concurren.

Y no es menos considerable el provecho que de las dichas informaciones y títulos, resultará á todas las obras de Iglesias, las cuales comunmente las dan á cualquiera que estuviere asentado en los libros que tienen por hombres peritos; lo cual sólo consta de una informacion hecha del mismo artífice, de donde por esta causa tantas veces son las iglesias engañadas, en la cantidad y en la calidad.

## RELACION DEL CUERPO Y GOBIERNO DE LA ACADEMIA Y SUS OFICIOS.

La Academia Real del señor San Lúcas, que han fundado los pintores en esta Villa de Madrid, Córte de S. M., es una escuela á donde se enseña cien-

tíficamente el arte del dibujo á todos los que quisieren aprenderlo, en el modo, y á los tiempos que por ordenanzas está determinado, para que se crien hombres doctos en este arte, que puedan ejercer debidamente aquellas á que se aplicaren, como es la Pintura, Escultura, Arquitectura militar y política, la Luminacion, Bordaduría, Tapicería, Platería, y otras muchas, que por carecer del dibujo imperfectamente las obran, con mucho daño, y poco adorno, y autoridad de esta monarquía.

Y particularmente les mueve celo de que su nobilísima y liberal arte de la pintura se ejerza ya con la perfeccion y valentía que requiere su objeto, en especial en cuanto es hacer imágenes sagradas, y retratos de las personas Reales, que por carecer los más de los debidos preceptos, han indecentemente obrado, oscureciendo y turbando el decoro y respeto debido á la grandeza de esta absoluta y hermosísima arte. Y así, mediante esta Academia, pretenden no ejerzan de hoy más esta facultad ninguno que no sea perito y aprobado por ella por tal, dándole su título con la solemnidad que las ordenanzas dispusieren.

Y para que se consiga con órden lo propuesto, es fuerza que haya quien rija y gobierne esta Escuela, ó Academia, quien enseñe en ella lo necesario, y apruebe los suficientes para la pintura, y escultura, dinero para los gastos, y premio para los que alcanzaren el dichoso fin á que esta faccion va encaminada, para que no desanimen los que en los excesivos trabajos, é intolerables dificultades pelearen, para conseguir el lauro.

Y como todas las cosas han de tener la justa dependencia del Rey, que como cabeza nuestra no animaran estos miembros sin ella, con la debida reverencia se ha suplicado á su Católica y piadosa Majestad se digne de darnos un protector de su Real mano, para que con este respeto se gobierne este cuerpo de Academia Real, y á quien se vaya á dar cuenta de los aprovechamientos y tratos que de este honroso ejercicio se vieren, y de las personas que en él se señalaren, y á quién pueda S. M. ocupar en su servicio y obras, sin serle defraudada á la verdad su lugar, con los favores y siniestras informaciones. Á este gobierno asistirá inmediatamente uno de los pintores que presidirá en nombre del Protector que llamarán Presidente, y otros cuatro, que se llamarán Consiliadores. A este cuerpo ó Junta obedecerán todos, y de ella saldrán nombrados oficiales para la conservacion y aumento de esta Academia : es á saber, un Fiscal, un Procurador general, Secretario, Mayordomo, Contador, Corrector del estudio, y Comisarios; señalarán los cursos, las horas, y el sitio para ellos:

se remediarán los inconvenientes que se ofrecieren: nombrarán personas que visiten los enfermos, compongan diferencias entre los profesores: mandarán hacer obras, librarán el dinero que gastaren, y otra persona no. Ante ellos se tomarán cuentas, y todo lo demás que fueré aumento y buen gobierno de esta Academia Real, se guardará en los actos públicos, y asientos, el decoro de cada oficio, guardando antigüedad. Y ante esta Junta se presentarán peticiones y propondrán por escrito lo que se ofreciere, para que ellos vean y provean lo que convenga. Y se entiende, que será Junta el Presidente y dos Consiliadores.

## LO QUE LE COMPETE Á CADA OFICIO.

El oficio de Presidente, es el que asiste en primer lugar, representando la persona del Protector, y sin él no es válido todo lo que se hiciere; y en los casos de votar, tiene dos votos; y lo que hiciere fuera de Junta, no es válido.

Los Consiliadores tienen voto, y sin ellos el Presidente no puede hacer nada; y cuando con bastante causa faltare Presidente, el más antiguo Consiliador con la misma calidad presida.

El Fiscal es su oficio contradecir todo lo que se hiciere, en daño, deshonor, y menoscabo de la Academia, y dar parte de ello á la Junta: no se puede hacer gasto de dos mil maravedises arriba sin darle parte; y esto es porque lo contradiga y alegue, y pruebe cómo no conviene, porque la dicha Junta lo vea, y haga lo que más convenga.

El oficio de Procurador general, es á quien toca todas las negociaciones del aumento de honra y hacienda de esta Academia, poniendo los medios necesarios con S. M., con el Protector, con el reino y todos los demás que se ofrecieren,

El oficio de Secretario es, en cuyo poder estará el libro de los acuerdos, y el que hará relacion de las peticiones, y de todo lo que se propondrá en esta Junta, y el que tomará los votos secretos ó públicos.

El oficio de Mayordomo es, el que ha de tener cuenta de toda la hacienda de la Academia, á cuyo cargo ha de correr, y ejecutar las órdenes de esta Junta, en cuanto sea comprar, ó vender, ó guardar con particular cuenta y razon, teniendo para ello un libro á donde esté todo con distincion y claridad.

El oficio de Tesorero es, en cuyo poder ha de entrar todo, y cualquier dinero que entrara en la Academia, así lo de las limosnas, como mandas, gastos de

los cursos, ventas ú otra cosa; y no ha de poder gastar para ningun efecto sin libranza de la Junta, y habiendo tomado la razon el Contador.

Los Comisarios de la Fiesta son, á cuyo cargo está el juntar la limosna para celebrar la del señor San Lúcas en el modo que pareciere á la Junta, y ordenarla; y para ello se juntarán el dia primero de Setiembre, para tratar y determinar lo que han de hacer, y el modo que han de tener, y ponerlo por escrito y presentarlo en la Junta, para que lo vea, determine y mande lo que convenga á la autoridad y decencia de la dicha Academia, proveyendo para ello el dinero que fuere necesario: y se declare corre por cuenta de los dichos Comisarios buscar las colgaduras, y hacerlas colgar en la Iglesia, poner los altares, prevenir el Predicador y el Preste que diga la misa, la música que la beneficie, y todo lo demás necesario en órden á la dicha Fiesta.

## CÓMO SE ELIGEN LOS CINCO DE LA JUNTA,

### Y EL TIEMPO QUE DURAN.

El Presidente, y Consiliadores, y Tesoreros, son electos por escrutinio secreto, guardando esta forma. Júntase la Academia (que lo será plena) cuando estarán juntos, la Junta, el Fiscal, y Secretario, y seis pintores aprobados, y cada uno dará en un papelito escrito, el nombre del Presidente que le parezca fuere á propósito para el dicho oficio: y doblado dicho papel, lo echará en el cántaro: y lo mismo se hará para nombrar los Consiliadores, y Tesorero, y despues el Secretario, con dos acompañados, que será el uno el Procurador general, y el otro el Fiscal. Irán viendo los votos, y publicarán el que más tuviere, para tal oficio, y así quedará desde luego electo, tomando el asiento que le compitiere.

Durará el oficio de Presidente tres años (1).

Y de los Consiliadores saldrá cada año el más antiguo, y entrará otro por más nuevo electo, con la órden referida; de suerte, que durará cada uno en su oficio cuatro años: y por este modo habrá siempre en la Junta quien sepa las costumbres y corriente de las cosas.

El Tesorero es bien no dure más de un año.

---

(1) En nota marginal manuscrita se lee en el original: «*Quiere el Conde que el Presidente sea caballero y dure á su voluntad.*»

Y se declara, que no es incompatible tenga uno dos oficios, como no sea Consiliador y Fiscal, que lo es, por ser un oficio opuesto al otro: porque mal se comprende ordenar como Consiliador, y contradecir como Fiscal; pero podrá ser Procurador general, Mayordomo, Tesorero, Secretario, y otros.

El oficio de Secretario asimismo no se comprende junto con el de Consiliador, por la diferencia de los asientos. Los demás oficios que provee la Junta, se mudarán cada año, si bien podrá la misma Junta prorogar el tiempo que fuere su voluntad.

## CUÁNDO Y CÓMO SE HARÁ LA FIESTA Y EJERCICIO DE LA ACADEMIA.

La fiesta se celebrará dia del señor San Lúcas, en la Iglesia que á la Academia pareciere; y cómo, y de la manera que queda dicho en la ordenanza de los Comisarios. El otro dia siguiente se harán las honras de los difuntos, y á la tarde habrá junta general, á donde se darán las gracias, ó reprensiones á los Comisarios, y á los demás oficios añales, de lo que hubieren hecho. Darán sus cuentas todos de lo que les tocare. Tomará la razon el Contador, y quedarán en el libro del Secretario asentados los acuerdos hechos entonces: de suerte, que hasta aquel dia quede todo en claridad y distincion asentado, y despues elegirán los oficiales nuevos por la órden dicha, haciéndole cargo al nuevo Mayordomo de todas las cosas que le fuéron entregadas, como son libros, modo de pinturas, globos, esferas, instrumentos geométricos, dibujos, estampas, sillas, bufetes, y todo lo demás que fuere de la Academia, excepto los dineros, que esos se entregarán con cuenta y razon al nuevo Tesorero, quedando de todo tomada la razon en el libro del Contador. Y despues de hecho todo esto, y que estarán todos sentados en sus lugares, se señalará el otro dia en la noche, para que se comience el curso del natural, siendo todas las noches dos horas en un aposento decentemente adornado, y abrigado, á donde se desnudará un hombre de buena proporcion y músculos, para que todos los que quisieren dibujen de él, ó imiten de cera, ó barro, ordenando el modo, para evitar confusion, el que fuere nombrado por Corrector de dicho curso. Y se declara, que en estas Juntas generales no ha de faltar ninguno de la Junta, ni oficial ninguno, pena de mil maravedís por cada vez que faltare, para gastos de la Academia, si no fuere por enfermedad, ú otra causa legítima, de que tendrá obligacion de avisar, para no incurrir en la dicha pena.

## MODO DE CÓMO HAN DE ENTRAR AL CURSO DE DIBUJO Y QUIÉN.

A este estudio del natural, entrarán todos los que quisieren, pidiéndolo primero por peticion á la Junta, y no hallando inconveniente será admitido, pagando (primero) treinta reales, que es el gasto que tendrá todo el curso del natural. Y si dejara de ir, ó fuere excluido por revoltoso, ú otro defecto, se entiende no se le ha de volver cosa ninguna; y si alguno entrare comenzado el curso, no esté obligado á pagar más que á razon de á cinco reales cada mes, reputando cada curso de seis meses.

Todas las fiestas no se dibujará del natural, y será el estudio de estas noches Notomía, del Besalio ó Valverde, ó de Notomía de bulto. El curso durará hasta el Sábado de Ramos, que se dará punto.

A este estudio asistirá un pintor nombrado por la Junta, que tendrá título de Corrector. Su oficio será, de poner en órden el modo de sentarse, y el repartir las actitudes. A este Corrector han de tener respeto y obediencia todos los estudiantes, y de primera instancia tendrá autoridad para hacer y deshacer en cuanto fuere, el buen modo, quietud y autoridad del estudio, y se atenderá que sea el nombrado uno de los pintores aprobados que fueren al dicho estudio, para la comodidad del dicho oficio.

Asimismo al Mayordomo ya nombrado, ha de ser á quien han de acudir á pedir lo que fuere necesario para la comodidad y servicio de los estudiantes, y adorno y autoridad de la Academia, y por cuya mano se ha de gastar lo necesario, y en cuyo poder entrarán todos los dineros que fueren dando de los cursos, con que no pueda gastar sin órden de la Junta, más que tan solamente las luces y lumbre que fuere necesario para el curso, y el salario del modelo: y para lo demás ha de dar cuenta á la Junta, como está dicho: y acabado el curso, se le hará el cargo de lo que hubiere recibido, y tomándole en cuenta lo que hubiere gastado, lo que sobrare se entregará al Tesorero, para los gastos que se ofrecieren. Y si hubiere puesto de su hacienda algo, se le ha de hacer bueno, como no sea por no haberlo cobrado por descuido, ó culpa suya, que en tal caso será por su cuenta.

## JUNTA SEGUNDA GENERAL.

El segundo dia de Páscua de Resurreccion será otra Junta general, en que se verá el fruto que ha hecho el curso, y si hubiere algo que avisar, y prevenir para otro año, será acordado en el libro del Acuerdo.

Y quedará acordado, que el lunes despues de Quasimodo, se comience el otro curso, que durará una hora cada dia, que será de seis á siete de la tarde, desde el dicho dia hasta la víspera de San Lúcas; estudiando tres meses de Perspectiva, y los otros será Notomía, ó Simetría, ó Fisonomía, porque es de lo que ha de ser examinado un pintor, y escultor, cuando pretende título: y así á esta hora de estudio, será fuerza vayan todos los que hubieran de ejercitarse en estas artes. Mas porque hay otras que adornan y perfeccionan la eminencia de los profesores, si bien no le serán pedidas cuando los aprueben, será bien se siga otra hora, á donde se lean Matemáticas, ya los elementos del Euclides, ya la Astrología, ya de medir, y tomar distancia, ya de navegacion, y fortificacion: y esto será para los que quisieren ser perfectos profesores, no lo negando á ninguno. Y para lo uno y lo otro, la Junta tendrá cuidado de prevenir persona que acuda á enseñar estas artes, poniendo los medios que fueren necesarios para ello.

Y para la limpieza y aseo de la casa adonde se hiciere este estudio, ó Academia, es necesario haya un hombre que lo haga, y asimismo sirva de avisar cuando haya Junta: y este parece será fuerza tenga dependencia del mayordomo, y así será necesario sea á su satisfaccion.

Conviene que esta Academia tenga un Médico asalariado, para que acuda á visitar los Pintores pobres, y un Barbero para las sangrías; y señalado un Boticario, para que dé las medicinas que recetare el dicho Médico, precediendo primero, constar á la Junta la enfermedad, y pobreza del pintor. Acudiendo asimismo á su regalo, y á su entierro si muriese.

## MODO QUE SE HA DE GUARDAR EN LOS ASIENTOS DE LAS JUNTAS, Y ACTOS PUBLICOS. (1)

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

(1) Nada hay de esto, y el sitio que debiera ocupar está en blanco en el original.

### MODO QUE SE HA DE HABER PARA CALIFICAR

LOS ARTÍFICES, PARA QUE PUEDAN TENER DISCÍPULOS, ENCARGARSE DE OBRAS PUBLICAS Y TENER OBRADOR.

Primeramente se ordena, que por cuanto hay muchos profesores pobres, con obligaciones de mujeres é hijos, «y que saben poco, y no están á tiempo de »poder aprender otro modo de vivir, ni de ponerse de nuevo á esta facultad, y »que de prohibirles ejercerla, seria quitarles la honra, y modo de ganar el sus»tento, de que resultarian muchos inconvenientes lastimosos (1).» Piadosamente se ordena, que á todos los que el dia que se promulgaren estas Ordenanzas tuvieren obrador, y constare haberle tenido cuatro meses, se presenten en la Academia, para que se dé á cada uno carta de permision sellada y firmada, en la forma que adelante se dirá, con la cual sin otro recaudo, podrá libremente gozar de todas las preeminencias que los que se aprobaren gozarán. Y esta gracia se hace por las causas ya referidas. «Y si alguno para más calificacion »de su habilidad quisiere aprobarse, se presentará en la Academia pidiendo por »la órden y solemnidad que irá acordado, á quien se dará la carta de aprobado »para que conste en todo tiempo» (2).

Item se ordena y manda, que ninguno que no tuviere esta carta de permision, no pueda tener obrador, ni discípulos, ni encargarse de obras, pena de que si tal hiciere, por la primera vez pierda la obra que tuviere en casa y todos los instrumentos y materiales de la profesion. Y la segunda, todo lo dicho, y otro tanto. Y la tercera, todo lo dicho y desterrado. Y esta condenacion se reparta por tercias partes. La una para la cámara de S. M. Otra para el denunciador. Y la otra para gastos de la Academia.

*De allí adelante* (3), Item, si alguno pretendiere habilitarse para poder usar el arte de Pintor generalmente, ó en alguna de sus partes, se ha de presentar en la Academia, pidiéndolo por peticion, en la forma siguiente: *Fulano dice, que concurren en él las partes que las Ordenanzas disponen, para ser aprobado para tal y tal cosa, haciendo presentacion de tales y tales papeles que dan fé de ello. Atento*

---

(1) Todo esto está tachado en el original impreso.

(2) Todo esto está tachado en el original impreso.

(3) Estas tres palabras están manuscritas.

*á lo cual, suplico á vm. se me mande dar título y licencia para poder usar de ello en todos los reinos de España, que en ello recibiré merced.* Y hecho relacion, el Secretario de la dicha peticion, y justificados los dichos papeles, se le mandará haga algo de su mano de todas las materias de que pretendiere título, para que á la Academia le conste, no sólo de la teórica que supiere, mas tambien de la práctica, pues lo uno sin lo otro, no es de efecto para lo que se pretende.

Primeramente ha de traer informacion «*de moribus et vita*» (1) y papeles por donde conste haber estado en casa de uno, ó más pintores de los aprobados, ó permitidos, seis años contínuos.

Ha de traer testimonio firmado del Corrector, de haber asistido tres cursos en el dibujo, por el natural que hay en el estudio público de la Academia: así mismo de haber cursado otros tres cursos de Notomía, y dos de Perspectiva, Práctica, y dos de Simetría. Y los dichos testimonios serán firmados del Corrector (como dicho es) y de las personas que enseñaren las dichas facultades. Y calificado todo lo referido, le será pedido, que en presencia de los Académicos, á quien fuere cometido este acto, dibuje de aquello de que pretende ser examinado (es á saber) que si pretendiere título general, dibujará una historia, ó más. Dibujará, y discurrirá sobre alguna Notomía. Tirará un cuerpo ó más de Perspectiva. Lineará la simetría de un cuerpo de hombre, de mujer, y de niño, respondiendo á lo que fuere preguntado. Dirá cómo se pinta al fresco, y al temple, y al óleo. Cómo se dora bruñido con sisa, y al temple. Cómo se encarna, graba y estofa. Cómo se mancha y se pica un país. Cómo se planta una figura. Y de todo hará su demostracion, razonándolo todo con buen modo, y claro lenguaje: y dando buena cuenta de todo, se le despachará el título, haciendo relacion del acto que hizo, para que conste de su suficiencia. Y el mismo estilo se guardará con los que sólo pidieren para dorar, copiar, ó para retratos, ó para países, ó para el óleo. Finalmente se le dará licencia sólo de aquello de que fuere aprobado, remitiendo para adelante el probarlo por las que no fuere capaz, amonestándole con caridad, que lo estudie.

Y las personas que hubieren de examinar, y dar estas licencias, serán tres Académicos los más antiguos; si faltaren (ó alguno de ellos) la Junta del gobierno de esta dicha Academia pueda nombrar de los aprobados los más beneméritos, para que hagan el dicho oficio.

---

(1) Tachado con pluma.

## CÓMO SE DAN LOS TÍTULOS.

Los títulos serán escritos sobre pergaminos, firmado de los Académicos, ó personas que para tal efecto fueren puestas en su lugar, refrendado, y tomada la razon del Secretario de la Academia, y sellado con su sello.

La pintura ó pieza que hiciere para demostracion de la práctica, será siempre para la Academia (1), aunque salga reprobado: y si saliere aprobado, los derechos del título serán los siguientes:

A la Academia para el pergamino cuatrocientos maravedís. A cada Académico cuatrocientos maravedís. Al Secretario trescientos maravedís, á cuyo cargo ha de estar el escribir el dicho título de buena letra, dándole la Academia el pergamino. Y si salieren reprobados, no pagarán los cuatrocientos maravedís del pergamino.

Item, se declara que todos los títulos de permision que se dieren, han de pagar *la mitad de los* (2) derechos (3), con declaracion que ha de ser todo para la Academia. Hecho todo lo susodicho, el pretendiente se saldrá fuera de la Academia y quedarán solos los Académicos y el Secretario, y conferido el caso para votarlo, el dicho Secretario dará á cada Académico dos habas, una negra y una blanca, y puesto el cántaro, cada uno dará el voto que le dictare su conciencia, entendiéndose, que el que quisiere aprobar echará encubiertamente en el cántaro la haba negra; y el que quisiere reprobar echará la blanca. Con lo cual se guardará el secreto y se evitarán escándalos y enemistades.

## MODO DE DAR EL GRADO DE ACADÉMICO.

Por ser esta dignidad el ejemplar y espejo de todos los profesores de las artes del dibujo, y que dice eminencia en cualquiera de ellas, parece ser forzoso darle con gravedad y decoro, y sólo á las personas que verdaderamente fueren doctos en la facultad, y generalmente conocidos por tal, supliendo en ellos la operacion del dorado, y grabado, y encarnado, por ser cosa que sólo pertenece á la práctica: y así, por ser porcion inferior, y que en tales sujetos podia des-

---

(1) Ms. dice: Que la pintura la pueda rescatar por 50 rs.

(2) Estas palabras manuscritas.

(3) Ms. y añádese: «Y si fuere muy pobre, de gracia se le ha de dar el título.»

lustrar la superior intelectiva, no se le debe pedir, porque es justo en este caso entender, que el que sabe lo más, entiende lo menos. Este grado se ha de dar por votos secretos, y lo han de tener todos los Académicos (1) «y todos los »aprobados en cualquier especie de estas artes, y ha de ser en Academia »plena» (2), habiendo primero tenido el título general de aprobado.

El título de Académico sea escrito sobre el pergamino, con la orla luminada, y firmado en primer lugar del Sr. Protector y de los Académicos, y sellado con el sello de la Academia, dando propinas en estas forma:

Para gastos de la Academia diez mil maravedís. Al Sr. Protector una pintura de su mano y firmada de su nombre, á eleccion del mismo Académico. Y á cada Académico de los tres más antiguos un escudo y unos guantes «de ambar» (3).

## OBLIGACIONES DE LOS ACADÉMICOS.

Los Académicos han de ordenar el modo y el estudio de los cursos, y han de acudir y asistir á ellos por semanas para ver lo que se enseñare y ejerciere sea con buenos preceptos y términos, dando siempre documentos doctos para lo teórico y lo práctico. Y el que faltare á esta obligacion sea penado en trescientos maravedís cada vez para gastos de la Academia. Si no fuere por causas legítimas y enviándose á excusar de ello.

Y pues Su Majestad tiene asalariados Pintores, Escultores y Arquitectos, y que se supone son los más peritos en su facultad, podrán ser los que hayan de acudir á estas obligaciones, dándoles las plazas con esta calidad; y en esto Su Majestad no les hace agravio, pues que además del salario les paga sus obras.

Tambien se pide que una de las dos cátedras de Matemáticas que se leen en esta córte, se lea en la Real Academia; y pues es el dibujo tan forzoso para las demostraciones, será de mucha importancia estén juntas estas dos escuelas para ocasionar á que haya muchos oyentes: porque acomodando las horas de

(1) Ms. y al márgen: Y todos los de la Junta del gobierno y seis pintores aprobados señalados por la Junta.

(2) Esto está tachado.

(3) Tachadas estas dos palabras.

la leccion al propósito, todo el concurso de los que estudiaren el dibujo (que en los más les será forzoso) oirán las materias que se enseñaren en la cátedra de Matemáticas.

Otrosí, se suplica á Su Majestad, mande que ninguna obra pública se pueda hacer, sin que primero se haga traza ó dibujo, y se envie á la Academia para que la vea y dé su parecer y correccion, pues es cierto que dado por ella (adonde es fuerza haya muy grandes y doctos ingénios), nos asegura será muy acertado y ageno de toda excitacion.

---

# REFLEXIONES

## SOBRE UNA PINTURA QUE ESTÁ EN EL ESCORIAL (1)

llamada

### LA MADONNA, Ó NUESTRA SEÑORA DEL PEZ.

HECHAS POR MR. HENRY, CABALLERO IRLANDÉS, ESTANDO EN EL ESCORIAL AÑO 1754, CON OCASION DE HABER DICHO EL PINTOR DEL REY, D. SANTIAGO AMICONI, QUE NO ERA ORIGINAL DE RAFAEL DE URBINO; ESCRIBIÓLAS EN INGLÉS, Y CONTINUANDO SUS VIAJES ESTUVO EN SEVILLA, DONDE LAS TRADUJO AL CASTELLANO FRAY JACOBO HENRY, DEL ÓRDEN DE SAN FRANCISCO, ETC. (2).

---

. . . *Volet hœc sub luce videti*
*Judicis argutum, quœ non formidat acumen.*
HORAT. ART. POET. v. 363.

Quien quisiere formar juicio recto de una pintura, debe ante todas cosas determinar exactamente el asunto de ella, porque un cuadro histórico no es otra cosa que un retrato; y arrojarse uno á despreciar ó alabar la copia, ó semejanza de un retrato de quien no tiene uno idea justa y cabal, es una absurda temeridad.

Mas como los retratos varian de innumerables maneras, segun el punto de vista de donde se examinan, así un mismo objeto parecerá muy diferente segun el instante de tiempo en que se toma. La Resurreccion de Lázaro, por ejemplo, en el instante en que Cristo le mandó salir del sepulcro, seria en muchas circunstancias al revés de esa misma resurreccion, considerada en el punto de tiempo inmediato despues. En el primero pocos parecerian dispuestos á creer, muchos á dudar el éxito, y muchos más á reir y burlarse del empeño del Salvador; mas en el segundo los más parecerian crédulos y convencidos, pocos dudosos, y poquísimos incrédulos ó ningunos. La esperanza, el temor, el recelo, la duda,

---

(1) Hoy en el Museo Real.

(2) Manuscrito de la Biblioteca del Escorial, publicado únicamente, que sepamos, en el tomo II del *Viaje de España* de D. Pedro Antonio de la Puente (Ponz) en 1773.

la incredulidad serian las pasiones dominantes de todos en el primer paso. El asombro, la confianza, la alegría y una confusion alborozada en el segundo.

Cuando el asunto del lienzo es ambigüo, ó defectuoso, en ese caso tiene la imaginacion libertad para determinar y suplirlo; pero en lances de esta calidad, es preciso que el asunto se ajuste al cuadro y no el cuadro al asunto. Determinado una vez el asunto, sigue inmediatamente examinar y ver si el pintor lo trató juiciosamente ó no: esto es, si escogió el instante de tiempo más propio, y si dispuso las figuras en la manera, órden y método más ventajoso. Si no, se puede decir que tomó el artífice una mala semejanza. Pero si lo escogió, esta sola ventaja, pocas veces apreciada de muchos pretendidos inteligentes y nunca de los ignorantes, lo pone á cubierto de toda censura para los que entienden las reglas del arte. De todos los grandes pintores, que al presente me ocurren, el Tintoreto es el más defectuoso en este particular. Parece empeñado en coger el instante más impropio que le es posible. Sus cabezas son siempre bajas y viles (1): sus actitudes tambien bajas y generalmente risibles. Como la mayor parte de sus obras son pruebas evidentes de esto, bastará citar una, y es el *Lavatorio* de los piés, que está en la sacristía del Escorial, en que entre otras muchas enormidades retrata á uno de los discípulos tendido en el suelo, mientras otro discípulo apura los fuerzas para arrancarle una media.

En la composicion de una pintura se ha de atender principalmente á tres cosas: la primera que la ocasion principal sea el principal objeto; esto es, que las figuras se dispongan de tal modo, que la vista pueda distinguir á la primera ojeada quiénes son las personas interesadas en la ocasion y quiénes no. De otra suerte la composicion será embrollada; y los ojos confundidos quedarán en una inquieta suspension, porque como cada figura ó grupo les atrae igualmente, no hallan objeto alguno principal para detenerse y fijarse. Pocos artífices compusieron correctamente: aun Rafael tiene sus faltas; porque en su famoso cuadro de la Transfiguracion pintó dos asuntos, que igualmente distraen la vista; y en tanto grado, que no se sabe dónde fijarse, si sobre el milagro en la cumbre ó sobre los discípulos y el Lunático al pié del monte.

Lo segundo á que se ha de atender principalmente en una pintura, es que

---

(1) Demasiado dura parece la proposicion, y no es fácil que la pasen los aficionados á la escuela Veneciana. Esto dice Ponz en una nota, y á nosotros parécenos que no va muy descaminado el caballero irlandés.

haya una exacta propiedad en el *contraste*; esto es, que las figuras ó grupos no tengan mucha semejanza unas con otras, ni en sus aires, rostros, posturas ó trajes. El cielo del coro principal de San Lorenzo del Escorial es buena prueba de lo que digo, pues por falta del debido *contraste*, más bienp arece representar un regimiento de milicianos formados en órden de batalla, que un coro de ángeles y espíritus bienaventurados alabando á su Creador.

Finalmente, que todas las figuras ó grupos tomadas por junto deban balancearse exactamente unas con otras; porque no siendo así, un lado del lienzo parecerá preponderar al otro, por lo cual el ojo tendrá necesariamente que padecer. Esta regla se extiende hasta los retratos; porque tan necesario es un exacto equilibrio en una figura solitaria como en un grupo. El Conde Duque de Olivares á caballo se puede llamar un modelo de un perfecto equilibrio: por lo cual me parece preferirle á cuantas obras he visto de este género (1).

Muchos extrañarán algunos anacronismos que se ven en algunas pinturas, como por ejemplo, el Desposorio de Santa Catalina con el Niño Dios, San Antonio de Pádua, San Ignacio de Loyola y otros muchos, con el mismo Niño en brazos; pero estos no son propiamente anacronismos, sino piadosas representaciones de algunos favores que el Señor quiso hacer á aquellos siervos suyos, pues es cierto que Su Majestad puede comunicarse á sus escogidos cuándo y cómo quiere; porque como dice San Pablo: *Jesu-Christus heri, et hodie ipse, et in sæcula.* Y el que pudo despues de resucitado presentarse á la Magdalena en traje de hortelano y en traje de peregrino á los discípulos de Emaus, puede tambien en forma de Niño colocarse en los brazos de cualquiera de sus escogidos, aun en esta vida mortal.

Con todo esto, no se puede negar que se ven anacronismos muy palpables en algunos lienzos, lo que algunas veces nace del capricho del mismo artífice, y otras de la ignorancia ó mal gusto de los que encargan las pinturas. Al ver yo por la primera vez el famoso cuadro de la Transfiguracion, de Rafael, me sorprendió no poco el haber visto dos frailes Franciscos (2) en la cumbre del Tabor, no léjos de Cristo, Moisés y Elías, y no pude comprender cómo cupo

(1) Famoso cuadro, dice Ponz, de Velazquez, que tiene ahora (1773) el Rey en una sala del Palacio de Madrid.—Hoy en el Real Museo.

(2) Mr. Henrry se equivocó, pues las tales figuras representan en su traje á dos diáconos que parecen San Estéban y San Lorenzo, aunque para el asunto del anacronismo todo es uno.

en la erudicion y delicadísimo gusto de Rafael cometer tan enormes disparates; pero mi admiracion cesó cuando entendí haberse pintado aquel lienzo á peticion de una comunidad de capuchinos (1).

A cuatro partes reduce *Du-Piles* el arte de la Pintura : *composicion, dibujo, colorido y expresion*. Esta division es defectuosa, pues omite la que llaman gracia ó graciosidad, parte incomparablemente más esencial á la buena pintura, que ninguna otra de las ya dichas. Esta gracia de parte del pintor es el arte ó habilidad de inspirar á las figuras un aire de dignidad y reposo, de tal manera, que parezca pertenecen natural y originariamente á ellas, y no efecto de la habilidad del pintor. Esta noble facilidad es la que posee Rafael en grado tan superior á todos los demás pintores, que no hay quien en ella le compita. La gracia en Rafael es excelencia inherente, cuando en otros parece efecto de una nueva casualidad. Algunos dibujaron tan correctamente, otros compusieron con igual juicio, y muchos le hicieron ventaja en el colorido; pero pintor de tanta gracia jamás le hubo. Esta es la razon porque las pinturas de Rafael tanto más agradan, cuanto más se registran; y los inteligentes se ven como forzados á examinarlas cada vez más con nuevos cuidados y empeños, y apártanse de ellas con más repugnancia.

Débese tambien notar aquí, que la *gracia* no se debe confundir con lo que llaman *gentileza*, porque la gracia consiste, como se ha dicho, en la *dignidad* y *tranquilidad*, y la *gentileza* en la *tranquilidad y delicadeza*. La una es *noble* y la otra *linda*. Muchos pintores tuvieron esta cualidad; pero Guido se aventajó á todos, á mi parecer. El Correggio unió una y otra en un grado que le es peculiar. Sus actitudes son de ordinario agraciadas; pero sus cabezas, bien que nunca bajas, ni plebeyas ó viles, tienen pocas veces aquella dignidad que constituye á la que llamamos nobleza. Así en su Escuela del Amor, que está en la coleccion del Duque de Alba, la actitud de su Vénus es perfectamente agraciada; pero su cabeza, bien que hermosa sobre toda expresion, no es más que una copia de la naturaleza.

Algunos se meten á examinar pinturas sólo con el fin de notar sus defectos, como si toda su inteligencia en esto dependiera de semejantes descubrimientos. En consecuencia de esto, es comun oirles decir : « ¡Qué mal sa-

(1) Los religiosos que poseen la Transfiguracion, aunque son Franciscanos, no son Capuchinos, y el cuadro está en su iglesia de San Pedro Montorio, en Roma.

cada pierna aquella! Pues aquel pié, miren qué torcido! De este brazo no quiero hablar : parece uno de los de Artajerjes Longimano»; y otras observaciones de igual juicio y gusto con que censuran con demasiada ligereza el lienzo y el artífice.

Pero estos críticos debian tener presentes tres cosas : la primera, que es mucho más fácil descubrir los defectos de una pintura que sus perfecciones, porque todas tienen defectos ; pero las que tienen perfecciones son poquísimas : la segunda, que tales descuidos, dado que sean verdaderas tachas en el lienzo, no siempre deben atribuirse á la falta de habilidad en el pintor : y finalmente, que los mayores maestros han caido en algunos descuidos ó yerros. Cuando viéremos pues una pierna, brazo, ú otro miembro mal sacado, si así es, el artífice es dos veces reprensible, porque ignora las leyes del dibujo, y por no haber procurado, á imitacion de otros pintores célebres, encubrir su falta de habilidad, como el Basano, por ejemplo, que por la razon dicha, rara vez se expuso á dibujar piés y piernas.

Al contrario, si vemos que estos mismos miembros están dibujados correctamente en otras piezas del mismo pintor, deberémos creer que este defectillo, que al presente censuramos, no nació de falta de habilidad ni de conocimiento en él, sino de alguna casualidad, inadvertencia, dolor de cabeza, prisa, etc. Si hubiéramos de censurar á los grandes artífices por tales cuales niñerías de este género, que vemos á cada paso en sus obras, habriamos de suponer que Rafael no supo en qué postura debe estar la pierna de un hombre para sostener su cuerpo : porque en su Escuela de Aténas, pintada al fresco en el Vaticano, una de las piernas de Alcibiades está vuelta al revés; ni que Leonardo de Vinci supo cuántos son los dedos de la mano, porque en su última Cena (que es su obra maestra y se conserva en Milan) pintó la mano de uno de sus apóstoles con seis. Por la misma razon podrémos decir que Virgilio no sabia las reglas de la Poética, porque admitia una falsa cuantidad en algunos de sus versos.

Bueno fuera tambien que los que se meten á criticar pinturas, supiesen primero de qué escuela fué el pintor ; porque al modo que cada nacion tiene su idioma, que le es peculiar, así cada escuela tiene su peculiar manera que la distingue de toda otra escuela; y que no es posible alcance en algun grado de perfeccion, un alumno de otra diferente de la suya. Por esta razon tan injustamente se censura un discípulo de la escuela alemana, por no componer tan co-

rectamente como un romano, como si censuraràmos á un aleman porque no sabia hablar italiano; y decir, como muchos dicen, que es gran lástima que Rafael no diese á sus obras tan bellos y permanentes colores como el Ticiano dió á las suyas, es como si dijera, que es lástima que Rafael no fuese romano y lombardo; esto es, de la escuela de Roma y de la de Lombardía á un tiempo.

Como Felibien, Fresnoy y Du Piles asentaron muy por extenso todas las reglas y preceptos de la pintura, me refiero á sus obras, donde el lector puede satisfacer su curiosidad en cuanto á esto; y paso á examinar en parte, segun las leyes establecidas por estos maestros, y en parte segun las observaciones puestas hasta aquí, un cuadro que está en el Escorial cuyo mérito no puedo ponderar mejor, ni de otra manera que con decir, es un obra maestra de Rafael de Urbino. Este cuadro es una tabla pintada, que tiene cerca de ocho piés de alto, muy celebrado bajo el nombre de la *Madonna del pesce*: esto es, Nuestra Señora del pez.

El Vasari nos dice que pintó Rafael esta tabla á peticion de una comunidad religiosa (1). El órden que probablemente se le dió, fué, que pintase un cuadro en que habian de concurrir los personajes siguientes: Cristo Nuestro Señor, su Madre Vírgen, San Gerónimo, el Arcángel San Rafael y su jóven pupilo Tobías: dejando por dicha al arbitrio del mismo Rafael el cómo habia de pintar en una sola pintura personajes, que tanto distaban en la sucesion de los siglos y tiempos unos de otros. Digo por dicha, porque ciertamente ningun otro que no fuese Rafael, hubiera podido formar un lienzo de tan peregrina belleza y perfeccion, de un asunto tan estéril y tan inconexo. Para ejecutar el intento pues, formó Rafael en su mente la idea ficticia que le sirvió de ejemplar en la forma y órden siguientes:

---

(1) Acerca de esta pintura dice el Vasari en la vida de Rafael lo siguiente que traducido al español es..... «Por este mismo tiempo hizo una tabla para Nápoles que fué colocada en Santo Domingo, en donde está el Crucifijo que habló á Santo Tomás de Aquino, en la cual está Nuestra Señora y San Gerónimo vestido de Cardenal, y el Ángel Rafael que acompaña á Tobias.» En una nota que el eruditísimo monseñor Botari pone á este pasaje del Vasari en la célebre impresion que se hizo en Roma de este autor el año 1759, se lee: «Este cuadro del cual tenemos una excelente estampa de Marco Antonio, ya no está en Nápoles. Se dice que fué trasportado á España y que se halla en poder de aquel soberano.» Asi el texto como la nota referida hablan muy poco de esta insigne obra, y por tanto es más estimable la descripcion que aquí se pone de Mr. Henrry. (Nota de Ponz.)

Supónese que la Vírgen está sentada en una silla con el Niño Dios en su regazo, escuchando muy atentamente á San Gerónimo, que está leyendo las profecías del Viejo Testamento, relativas al nacimiento, predicacion, milagros y demás misterios del Mesías. San Gerónimo interrumpe de repente la lectura con la entrada del Arcángel, que introduce al jóven Tobías, le presenta á la Vírgen, y en una actitud que sólo Rafael pudiera delinear, implora la intercesion y favor de la Vírgen para con Dios, en órden á que se restituya la vista á Tobías el viejo. Durante la piadosa arenga del Arcángel, cogió el pintor su instante de tiempo, y consiguiente á esto, representó ó dibujó al Arcángel, como actualmente hablando con la Vírgen. Esta, como madre de piedad y clemencia, está escuchando al Arcángel con grande atencion, dirigiendo su compasiva vista al jóven Tobías, que lleno de temor reverencial, levanta la vista al divino Infante, ó por mejor decir hácia él, porque Tobías parece estar muy embarazado y confuso para fijar los ojos en objeto alguno determinado.

Como el Niño Dios y San Gerónimo tienen parte en la accion principal, el pintor para guardar la unidad de su asunto, los introduce por vía de episodios; pero de un modo tan juicioso y natural, que ni distraen la vista, ni fatigan los ojos de quien examina al todo de la obra. El Niño, ansioso de asegurar el pez que está colgado de un hilo de la mano derecha de Tobías, se abalanza inclinándose á él, mirando al mismo tiempo al Santo Arcángel, como pidiéndole que se lo alargue, mientras San Gerónimo que desde la entrada del Angel continuó leyendo en secreto para sí y habia acabado la página, tiene prevenida la hoja para volverla y parece que sólo aguarda á que el Niño levante el bracito que habia echado con descuido de infante, y descansaba sobre el libro.

Así pues, se ve que toda la pieza se compone de una accion principal, y dos menores ó subalternas: ó como se explican los pintores, de una accion, y de dos accidentes. *La accion* es la intercesion de San Rafael con la Vírgen: *los accidentes* son la ánsia del Niño por el pez, y la atencion silenciosa con que San Gerónimo espera que levante el bracito de la Biblia, para volver la hoja. Los accidentes, además de distinguirse entre sí, son tan inferiores á la accion principal, que de ningun modo se mezclan con ella, ni la confunden; antes bien al contrario sirven para refrescar la vista, y para divertir gustosamente los ojos, siempre que se cansen en el exámen de la accion principal. Esta, y el primer accidente son por extremo naturales y óbvios; pero la manera de unir, ó enlazar á San Gerónimo con las otras figuras, haciendo que el bracito del In-

fante descanse sobre el libro, fué un pensamiento por cierto dignísimo de Rafael; porque si hubiera pintado al Santo Doctor en mayor distancia, y destacado totalmente de las demás figuras, estuviera de más, quedándose consiguientemente un personaje inútil; y si lo hubiera representado (como quizá muchos pintores hubieran hecho) apadrinando al Ángel en su súplica con la Vírgen á favor de Tobías, hubiera sido un personaje impertinente, y aun enfadoso.

No me acuerdo de haber visto pieza alguna en que más bien se guarden todas las leyes de un perfecto contraste. No hay en toda ella cosa alguna que se parezca á otra. El Niño parece ser de un año: Tobías de diez á doce: el Ángel de quince: la Vírgen de diez y ocho á veinte; y San Gerónimo de dos á tres sobre sesenta. El Niño está como que se quiere poner en pié. Tobías hincado de rodillas: el Ángel de pié derecho: la Vírgen sentada y San Gerónimo de ambas rodillas. El rostro del Niño es triquarteado: el de Tobías un perfil exacto; el del Ángel encogido abreviado, ó acortado por delante: el de la Vírgen cuasi lleno: y el de San Gerónimo algo más que de perfil.

El cabello del Niño es un castaño muy claro: el de Tobías declinando á rubio: el del Ángel, castaño ó bruno: el de la Vírgen algo más oscuro que el del Ángel: y el de San Gerónimo, cano. En una palabra, toda la pieza se diversifica del modo más juicioso, y agradable que se puede imaginar. El equilibrio, así del todo como de las partes, es tan perfecto como el contraste, y manejado con exquisita industria y arte. Particularmente el equilibrio del cuerpo del Ángel es una perfecta balanza.

Como el pintor no tenia lugar para el Leon de San Gerónimo, y sabiendo que sin este, ú otro adminículo equivalente, el Santo no fuera bastante contrapeso para el Ángel y Tobías, colocó el Niño sobre el brazo izquierdo del sillon de la Vírgen, con solo un pié del Infante estribando en el regazo de la Señora, conservando así el equilibrio exacto, y añadiendo al mismo tiempo hermosura á la tabla (1). Habiendo así descubierto el plan que se formó Rafael para esta pintura, paso á describir á los aficionados en qué manera la ejecutó. Esto se hará examinando las diferentes partes de que se compone; es á saber, el diseño, ó dibujo, el colorido, y la expresion.

(1) Se descubre tambien al lado del Santo la cabeza, y garras del Leon.

Cuanto al dibujo, ó diseño, es con muchas ventajas el más bello que he visto. Todas las cabezas son nobles y majestuosas, menos la de Tobías, que el pintor abatió un poco de propósito deliberado, por una razon especial que dirémos á su tiempo. La cabeza de la Vírgen es perfectísimamente *Atica* ó *Griega:* la del Ángel es una mixtura del antiguo y natural, que llevó el pintor al grado supremo de perfeccion. El ovalado del rostro de la Vírgen, y los lineamientos exteriores del cuello de San Rafael, son exquisitamente bellos y difíciles de ejecutar sobre toda ponderacion. El retrato del Niño Dios es correcto y delicado. En una palabra, todo el dibujo de esta tabla se puede pronunciar absolutamente completo; porque por lo que mira á la pierna derecha de Tobías (que es la objecion única que vi hacer de esta pintura), si la positura forzada en que está no fuere bastante respuesta, digo que es cosa de tan leve monta, que pasará siempre entre los inteligentes por efecto de la prisa ó una ligera inadvertencia ó descuidillo del pintor, que merece indultarse, segun la regla de Horacio, tan aplicable á la pintura como á la poesía:

*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis*
*Offendar maculis, quas aut incuria fudit,*
*Aut humana parum cavit natura.*

Horat. Art. Poet.

Cuanto al colorido está en la última y mejor manera de Rafael; con esta singular excelencia, que en toda esta pintura no hay una sola tinta que no esté mixturada. De tres diferentes verdes, por ejemplo, dos que se ven en el vestido de la Vírgen, y el tercero en la cortina á sus espaldas, ninguno es perfectamente de grama, ni exactamente marino. El tocado de la Vírgen y su tunicela exterior, como las alas del Ángel, son no del todo blancos, sino blanquecinos: el hábito de San Gerónimo es encarnado, pero no pura escarlata; y por último, en toda la pieza no hay un solo color original ó primitivo. No obstante lo cual, el pintor se portó con un exquisito juicio y buen gusto; y lo que en las manos de otro cualquiera hubiera echado á perder del todo, ó á lo menos perjudicado en gran manera á la pintura, produjo en las de Rafael un color suave, una blandura y una ternura que casi iguala al Correggio. Si mi lector quiere convencerse de esta verdad, vuelva los ojos al *Apoteósis de Cárlos V*, que tiene á

mano derecha (1). Esta pieza es del Ticiano, y cosa muy bella por cierto, mas no obstante los innumerables puros tintes que tiene, parece agostada, marchita y cruda por estar colocada tan cerca de la Nuestra Señora del Pez.

Por lo que mira á la expresion, el asunto de esta obra admite muy poca, como verémos despues. El Ángel hablando es en rigor el único personaje en quien cabe mucha; y así en efecto es la figura más expresiva de cuantas yo he visto, sin exceptuar ni aun el padre del Lunático al pié del Tabor, en el famoso cuadro de la Transfiguracion. Verdad es que Tobías expresa un temor reverencial, como aturdido ó embobado, que aunque admirablemente exprimido, no es más de una pasion de inferior especie ó carácter que el pintor introdujo con solo el fin de animar la figura y dar mayor relieve al ángel por medio de este contraste.

Llegamos por fin al paraje de tomar una general idea ó vista de esta obra y notar en ella aquellas perfecciones ó bellezas que nacen de la armonía de sus partes; pero como los pilotos en cómputos que forman del camino que hace un bajel, se hacen cuenta ó cargo de las direcciones, de mareas y corrientes, así para que conozcan los lectores que examinamos con todo rigor y sin parcialidad la Nuestra Señora del Pez, es fuerza contar entre sus méritos las dificultades que el pintor tuvo que vencer en su ejecucion. La primera dificultad se encontró en el asunto, que además de estar lleno de anacronismos, como insinuamos arriba, no es de modo alguno pintoresco. Un asunto pintoresco consiste en una accion verdadera y real, que como objeto de la vista pueda representarse por los colores. Pero el asunto de la Madonna es una plática ó discurso que pertenece al oído, que tanto puede percibir de los colores como la vista de las voces ó sonidos; de modo, que aunque el pintor cogió el instante más propio que se podia coger, con todo eso, su asunto realmente no tiene más vida que la que los pintores llaman vida inerte ó cadavérica. Todo lo que Rafael podia intentar y pretender exprimir era de qué semblante estuvo la compañía mientras hablaba el Ángel con la Vírgen.

Sigue el hábito cardenalicio de San Gerónimo, que ni es antiguo, agraciado ni pintoresco. Rafael hizo cuanto pudo abatiendo y amortiguando aque-

---

(1) Esta es la celebrada pintura llamada la Gloria del Ticiano, junto á la cual estaba la pintura de Rafael cuando escribió Mr. Henrry, y despues, para su mayor conservacion, se ha colocado en la iglesia vieja, como se ha dicho.—Hoy en el Real Museo.

lla excesiva masa encarnada para estorbar que venciese ó ahogase los demás colores, y apartase los ojos para que no se fijasen en ella. No se puede negar que logró su intento en la mayor parte; pero la figura gótica del hábito siempre se queda, sin que Rafael pudiese remediarlo formando una antinómia en los vestidos ó ropajes de las figuras: culpa en que es imposible que Rafael hubiese caido, á no haberse visto en una necesidad inevitable de cometerla.

Lo tercero es el pez, que segun la idea que de él nos da la Sagrada Escritura, tenia á lo menos ocho piés de largo, lo que no dice proporcion y excede mucho las dimensiones de la tabla; pero Rafael con igual juicio y osadía venció esta dificultad, reduciéndolo á un tamaño pintoresco. Estas son, me parece, las dificultades primeras que Rafael tenia que vencer, y digo las principales, no las únicas, porque pudiera señalar algunas más; pero como todas dependen de las ya dichas, dejo á mis lectores el mérito de descubrirlas y paso á concluir este ensayo apuntando algunos de aquellos agraciados y magistrales rasgos que distinguen á Rafael en grado tan eminente de todos los demás pintores, y á la Nuestra Señora del Pez de todas las demás pinturas.

La actitud de la Vírgen es perfectamente agraciada. El Niño, ansioso por el pez de Tobías, se inclina para cogerlo, como se dijo arriba. Este movimiento del Infante es tan repentino, que se pone á peligro de resbalar y caer del brazo de la silla. Para prevenir y estorbar esto la Vírgen sin interrumpir al Ángel ni quitar los ojos de Tobías, se va con Él inclinando blandamente hácia adelante, apretando su mano derecha contra el pecho del Niño para contenerlo é impedir que cayese con esta inclinacion de la Vírgen. El lado derecho de la cabeza del Niño Dios llega casi á tocar en la mejilla izquierda de la Madre amorosa; lo que añade á su hermoso semblante un género de cariño celestial que se deja sentir, pero que es imposible exprimir con palabras: causando al mismo tiempo una vueltecita en su hermosísimo cuello, que en gracia y delicadeza excede incomparablemente á todo cuanto he visto de gracioso y delicado en pinturas, y que fuera mal empleada en otro cuello alguno que en el de la Madre de Dios.

El Ángel y Tobías son tambien perfectos en su género, y forman un contraste hermosísimo. La cabeza del Ángel es noble: su figura llena de gracia: su actitud fácil y desembarazada. La cabeza de Tobías es rústica: su figura campesina y lerda: su actitud tiesa y dura. En el gracioso rostro del Ángel vemos campear la inocencia, la dulzura y la compasion. En el de Tobías se lee el respeto, el temor y la desconfianza de sí mismo. El Ángel, sabedor de su pro-

# ÍNDICE

## DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO VI.

NOTA.—Se ha terminado con este tomo VI la publicacion del tercer volúmen de la *Biblioteca de* El Arte en España, que es el segundo tomo del *Arte de la pintura, por Francisco Pacheco,* y comenzado la del cuarto volúmen que es la *Carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes,* por Diego Lopez de Arenas, de cuya obra han sido repartidos los pliegos 1 al 4 inclusives.

OTRA.—El primer volúmen de la *Biblioteca de* El Arte en España es los *Diálogos de la pintura,* por Vicente Carducho, que se publicó en el tomo IV, correspondiente al año 1865.

# PLANTILLA

## PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS.

---



---

## FE DE ERRATAS DE ESTE TOMO VI.

| Página. | Línea. | Dice. | Léase. |
|---|---|---|---|
| 4 | 5 | la vida | las vidas. |
| 8 | 12 | copiada | sacada |
| 11 | 4 | presentarla | presentarle |
| 82 | 18 | que parece | y parece |
| 134 | 12 | este por su | ni este por su |
| 174 | 2 | de alli | de ella |
| 182 | 26 | Antonio | A Antonio |

# EL ARTE EN ESPAÑA.

# EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA MENSUAL

*del ARTE y de su HISTORIA.*

DIRECTOR

D. G. CRUZADA VILLAAMIL.

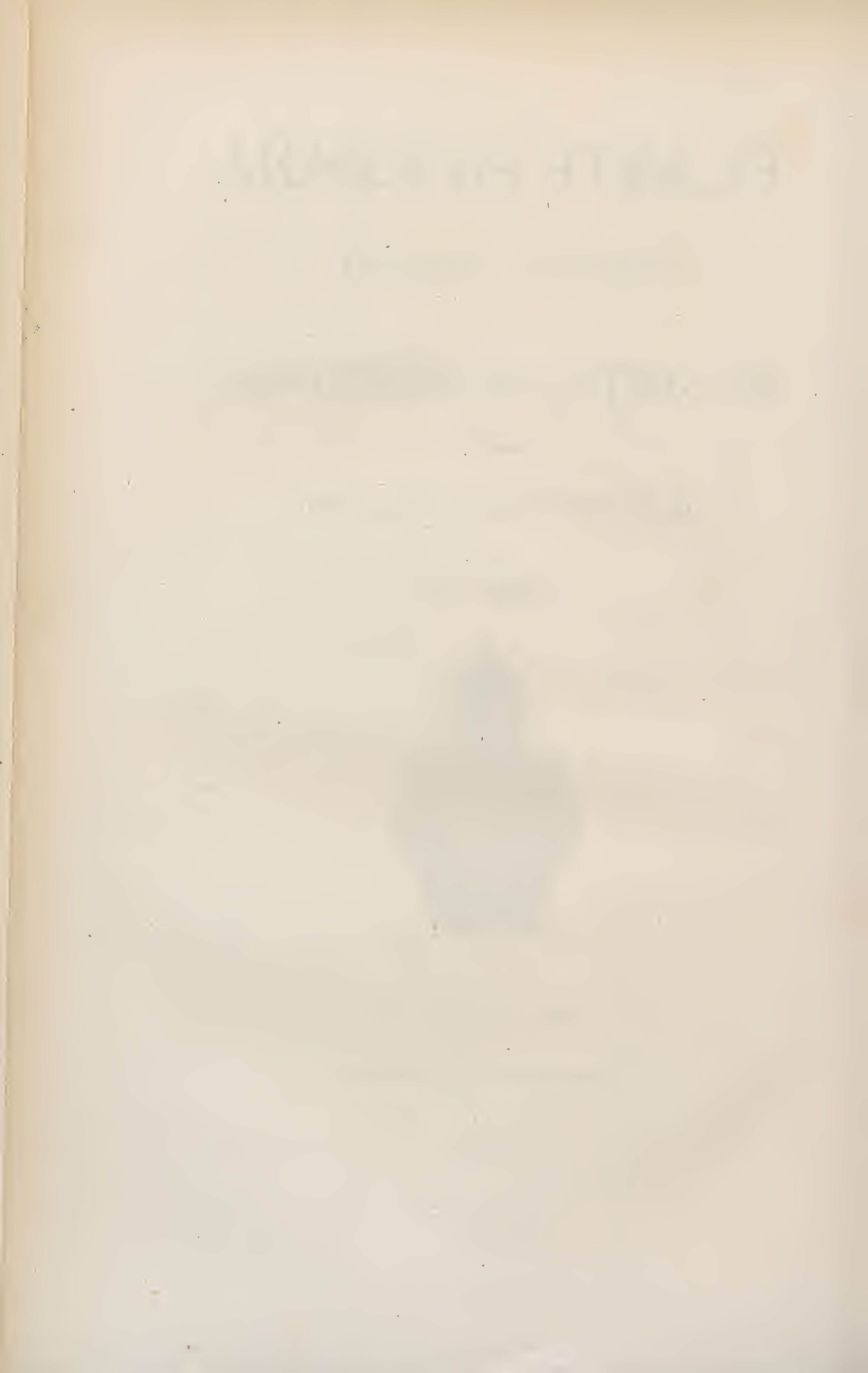
TOMO VII.



*MADRID.*

Imprenta de M. Galiano.

1868.






SEBASTIAN MUÑOZ.

MUSEO REAL Nº 312.

# D. SEBASTIAN MUÑOZ.



estácase entre los pintores de la escuela de Madrid, que mayormente la sostuvieron en sus últimos tiempos, tanto por la riqueza del colorido de sus cuadros, cuanto por su prematura y desgraciada muerte, el pintor D. Sebastian Muñoz.

Mediaba el último tercio del siglo XVII, y mantenian la buena fama de la escuela madrileña D. Juan Carreño y Claudio Coello, cuando llegó á la córte, desde su pueblo, el jóven Sebastian, con propósito de ser pintor. Coello puso en sus manos los pinceles, é infiltró en su entendimiento los primeros rudimentos del arte. No hubo de darse mala traza para la pintura el neófito, pues á los pocos años de estudio logró reunir con su profesion lo suficiente para realizar el sueño dorado de todo artista jóven; para ver á Roma. Ofreciósele propicia ocasion, — en las fiestas y regocijos con que por muchos dias felicitó la villa y córte de Madrid la entrada y pública traslacion del palacio del Buen Retiro al Alcázar, de sus majestades don Cárlos II y la reciente reina doña María Luisa de Borbon, acaecida en 23 de Enero de 1680,—para pintar al temple, ayudando á su maestro, arcos y trofeos, que con profusion costeó la villa, y para adquirir de este modo lo necesario para emprender inmediatamente su viaje. A mediados del mismo año de 1680, le hallamos en Roma en compañía de otros españoles que como él se dedicaban al estudio de las artes, tan ricos y llenos de entusias-

mo, grandes deseos y firmes propósitos de adelantar en sus trabajos, como pobres y exhaustos de medios materiales para realizar tan plausibles fines. Todos los jóvenes españoles que como Muñoz iban á Roma, buscaban particularmente, cada uno del modo que podia, su manera de vivir, y un maestro que les abriera su taller y les dirigiera en sus estudios. Pero los que de Francia ó de algunos ducados de Italia, iban á Roma con el mismo propósito, hallaban más fácil, seguro y económico medio de realizar sus deseos, merced á las Academias de bellas artes que los soberanos de aquellos países habian fundado en Roma, precisamente para este objeto. Ya fuese por las privaciones que sufrieran y dificultades que hallaran para vivir y aprender, ya porque el amor propio y el orgullo nacional les moviera á envidiar y desear para sí, lo mismo que gozaban los pensionistas extranjeros, nuestros compatriotas pretendieron que España crease en Roma una Academia á semejanza de las que otras naciones allí tenian. Naturalmente, el pensamiento no halló, ni hallar podia, oposicion alguna entre los diez compañeros que entonces residian en Roma, y uno de ellos á título de licenciado y por deseos de ser vicedirector de la Academia proyectada, cogió la pluma y escribió el siguiente memorial dirigido á S. M. el rey don Cárlos II, por conducto de su embajador en aquella córte.

«Señor: Celoso del real servicio de V. M., se postra á SS. RR. PP. el »licenciado D. Vicente Giner, de nacion valenciano, en compañía de otros »nueve españoles, todos de profesion pintores, residentes en esta córte de »Roma, de algunos años á esta parte, con el solo fin de adelantarse en las »artes de la pintura, escultura, arquitectura y matemáticas, representando »humildemente á V. M., cómo en Roma se hallan de presente Academias »públicas donde se ejercitan las referidas artes, estipendiadas y mantenidas »por el rey de Francia, duque de Florencia, de Parma, de Módena, de Mán»tua y de la Mirandola; sin la de San Lúcas que permanece á expensas del »público, por el útil que consigue la enseñanza de los naturales, que se »añaden otras Academias particulares de cuya formalidad en órden al go»bierno informará á V. M. la relacion adjunta. Y faltando entre tan acredita»das Academias una en que estudien los españoles, para que con el tiempo »floreciese su patria de hombres peritos en estas habilidades (que sin esta

»forma es imposible conseguir, por la dificultad de mantenerse á tanta »distancia un pobre discípulo, si no es asistido de su Rey y Señor) traen á »la memoria de V. M. los referidos, que en tiempo del Rey N. S. Feli- »pe IV (q. s. g. h.) considerando las conveniencias de crédito y utilidad »que redundaban á la corona de España, de no ser inferior á las demás na- »ciones, se quiso formar en Roma la referida Academia real (segun se titula »la de Francia): pero tan generosos principios no llegaron al dichoso fin »que todos los de la profesion deseaban, respecto de no haber podido con- »seguir el poner en Roma para empezar, el corto número de seis españoles »que se inclinasen al estudio de estas artes, como tambien se expresa en el »citado papel de la formalidad y gobierno de las Academias: y hallándose »hoy el referido D. Vicente Giner con sus compañeros, todos en número »de diez, legítimos españoles, y en su fuerza y vigor aquellas razones que »entonces obligaban á formar la real Academia, se prometen los suplican- »tes que teniendo V. M. presente lo referido, y que quedando todos uná- »nimes y conformes con ánimo firme de adelantarse en las referidas artes, »sin perdonar los mayores desvelos, como lo han prometido ante notario »y consta del instrumento auténtico que aquí presentan, se servirá V. M., »con su real generosidad y grandeza, mandar las órdenes convenientes á »fin de que luego se dé principio á la formacion de dicha real Academia, en »que principalmente se interesa el real servicio de V. M. por tantos moti- »vos como fácilmente se viene á la consideracion: Se establezca un semi- »nario de virtudes á imitacion del de franceses, tudescos, ingleses, italianos »y otras naciones; logrando al mismo tiempo, los pobres escolares espa- »ñoles, este asilo para continuar tan honrado principio y estudio; y el su- »plicante con los de su parcialidad, quedarán perfectamente obligados al »generoso ánimo de V. M., con firme ánimo de sacrificar en lo venidero á »los reales piés, todo aquello qúe á costa de sus fatigas hubieren gran- »geado en la gran curia de Roma, donde quedan atendiendo esta tan se- »ñalada merced, que en todo tiempo reputarán por la más singular.»

A este, si no elegante, sentido memorial del licenciado Giner, acompañaba la solicitud formal de los demás *escolares,* que por la candidez que rebosa de las pueriles promesas de obediencia, aplicacion y buena con-

ducta de los firmantes, así como tambien por lo que nos enseña del estado de vicisitud y abandono en que iban cayendo los artistas españoles y la preponderancia que comenzaban á tomar los extranjeros en nuestro propio suelo y fuera de él, seria sumamente curioso, si ya no lo fuera por darnos á conocer entre los nombres de los firmantes, el de nuestro Sebastian Muñoz.

«Nos, los infraescritos españoles, decimos, que por cuanto importa al »real servicio de S. M. C. del Rey N. S. (q. D. g.), para que en España »salgan hombres de virtudes y perfeccionados en artes de matemáticas, »pintura y escultura, á similitud de las demás naciones, se procure erigir »en esta alma ciudad de Roma, una real Academia de españoles, hoy en »número suficiente para ella, que estudien y aprendan dichos artes, se »perfeccionen en ellos y sepan lo que se requiere y toca á hombres virtuo»sos, como otra vez se procuró y por falta entonces de sujetos de nuestra »nacion, no tuvo efecto la ereccion de ella; y para la direccion se ha de »servir V. M. nombrar en España un académico mayor, cabo de la mis»ma; y un sustituto en Roma para su gobierno económico; y porque la »unanimidad y comun acuerdo de todos los escolares y estudiantes que la »componen ó desean su establecimiento y sin la obediencia al protector y »cabo de ella, no puede regularse con cariño y puntualidad; ni menos »tener su debido efecto con aplauso y aprobacion de todo, como á comu»nidad bien dirigida y gobernada. Por tanto, por la presente como por ins»trumento público otorgado por ante notario, y mediante nuestro jura»mento, prometemos y nos obligamos todos unánimes, conformes y de »mancomun, y á nuestros sucesores escolares y estudiantes españoles de »dicha real Academia, de aprovecharnos estudiar con cuidado y vigilancia, »atender á la virtud y aprender matemáticas, pintura y escultura, una ú »otra cada uno de nosotros, la que le agradare y fuere de su genio, y de »reconocer al Sr. D. Francisco Herrera, maestro mayor de las obras del »real palacio de S. M., á quien pedimos y elegimos por nuestro académico »mayor, y al Sr. D. Vicente Giner su sustituto en Roma de dicha real »Academia por cabo, protector y director, que les obedecerémos puntual»mente en todo lo que nos mandaren, y de estar y seguir las órdenes que

»nos dieren ó nos diere apartadamente el otro de ellos, y las que dicho »Sr. D. Francisco de Herrera académico mayor diere al dicho Sr. D. Vi»cente, cada y cuando este nos las enseñase: y faltando dichos otros ó »cualquiera de nosotros á la dicha obediencia y á dichas órdenes ó cual»quiera de ellas, desde luego para entonces damos potestad y facultad al »dicho Sr. D. Vicente y á sus sucesores, sustitutos de dicha real Academia »en Roma, que nos pueda despedir de ella si unánimes faltásemos ó al que »así faltare; y lo cumplirémos luego sin dilacion ni réplica alguna, y que »nos llevarémos con todo el respeto debido á tales cabos, protector y di»rector. Y así lo prometemos y juramos en manos del infraescrito notario, »que diere el testimonio de la recogniscion de nuestras firmas infraescritas »y de toda esta nuestra obligacion y promesa. Y para mayor validacion y »cumplimiento y firmeza, respectivamente de mancomun unánimes y con»formes, y apartadamente obligamos nuestras personas y nuestros bienes »muebles y raíces, habidos y por haber, en la más ámplia forma de de»recho y de la reverente cámara apostólica con todas las cláusulas y re»nunciaciones necesarias y acostumbradas: renuncian debajo de dicho »nuestro fundamento á cualesquier leyes de nuestro favor, juntamente ó »apartadamente; y nos someterémos, y el otro de nosotros á cualesquier »jueces y justicia que puedan ejecutarlo en esta contenida carta, nosotros »y cualesquier de nos de nuestros sucesores en dicha real Academia de es»pañoles en Roma, como si fuera sentencia definitiva, pasada cosa juzgada »de juez competente; en testimonio de lo cual firmamos la presente por »duplicado, que quedará en el referido de dicho notario, á fin y efecto de »perpétua memoria, de nuestras propias manos y nombres en Roma, hoy »á veintiocho dias del mes de Julio de mil seiscientos ochenta años.—Pe»dro Gramera.—Pedro Capaces.—Luis Serrano de Aragon.—Antonio »de San Juan.—*Sebastian Muñoz*.—Martin Rull.—Juan Ximeno.— »Antonio Gonzalez.—Gonzalo Tomás de Meca.

»Doy fe y verdadero testimonio, yo Jaime Antonio Redentey, natural de »la ciudad de Besanzon, por autoridad apostólica notario público, des»crito en el archivo de la córte romana, infrascrito, que hoy dia de la fe»cha, ante mí parecieron los Sres. Pedro Gramera, natural de la ciudad

»de Zaragoza, hijo del difunto Jorge.—Luis Serrano de Aragon, natural »de la ciudad de Málaga, hijo del difunto Pedro.—Pedro Capaces, natural »de la misma ciudad de Zaragoza, hijo del difunto José.—Antonio de San »Juan, natural de Entrambasaguas del obispado de Calahorra, hijo del »difunto Juan.—SEBASTIAN MUÑOZ, NATURAL DE LA CIUDAD DE SEGOVIA, »HIJO DEL DIFUNTO JUAN.—Martin Rull, natural de la ciudad de Palma del »obispado de Mallorca, hijo del Sr. Antonio.—Juan Ximeno, natural del »lugar de Panenido del arzobispado de Zaragoza, hijo del Sr. Juan.—An»tonio Gonzalez, natural de la ciudad de Toledo, hijo del difunto Antonio »—y Gonzalo Tomás de Meca, natural del obispado de Córdoba, hijo del »Sr. Gonzalo, todos españoles, residentes al presente en Roma, á los cua»les doy fe que conozco, y de sus libres, espontáneas libertades en aque»llos mejores modos, vía y forma que mejor y más eficazmente pudieron, »debieron, pueden y deben y de derecho les es permitido, y otorgaron que »reconocian y reconocen en forma las firmas, manos y letras y caracteres »de sus propias manos, cada uno de quien suena, y todos unánimemente »conformes y de mancomun prometieron y se obligaron en la más ámplia »forma de derecho y de la reverenda cámara apostólica, con todas las »cláusulas acostumbradas, á lo contenido de arriba y de esta parte, y di»chas firmas las echaron en mi presencia. Y por la verdad y para que de »ello en juicio y fuera dél conste y donde quiera, he hecho la presente fir»mada de mi mano y nombre, y signada con mi acostumbrado signo. En »Roma dicho dia 28 de Julio de 1680 años.—En testimonio de verdad, »Jaime Antonio Redontey, notario público apostólico.—Rubricado.»

*(Se concluirá.)* G. C. V.

# MANUSCRITO

DE

# DIEGO DE VILLALTA.

---

Con la publicacion del segundo tomo del *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos,* hemos logrado tener á la mano el *Indice de los manuscritos de la Biblioteca Nacional,* que en aquel libro se inserta por *apéndice*. En materia de bellas artes, era bastante lo que nos prometia aquel catálogo, y así fué que, no bien se hubo publicado, hallámonos reunidos, cual si hubiese precedido aviso de cita, los redactores de El Arte en España, provisto cada uno de la correspondiente nota de los manuscritos que á cada cual interesaban, segun su especialidad, de los contenidos en el mencionado índice. No resultaron muchos manuscritos en número ciertamente, pero en cambio eran todos los registrados de bastante importancia. Al dia siguiente de habernos dado cuenta unos á otros de lo que nos prometíamos estudiar en la Biblioteca Nacional, acudimos todos á primera hora á la sala de manuscritos de este establecimiento, y abusando de la suma bondad del Sr. Alenda, bibliotecario que tiene á su cargo este departamento, comenzamos á pedir los códices que llevábamos apuntados en nuestras listas. El ilustrado bibliotecario, apenas leyó los números de los códices que deseabamos, nos dirigió una mirada tan compasiva como cariñosa, y dando forma al pensamiento que cruzó por su imaginacion y se tradujo al mismo tiempo en una sonrisa, nos hizo saber que muchos de los códices que buscábamos, hacia más de veinte ó treinta años que no existian en la Biblioteca, ó que se hallaban horriblemente mutilados: Que el Sr. Rossell, su antecesor en aquel puesto, habia hecho un registro de los códices que de antes de su tiempo faltaban, y que muchos de ellos eran precisamente los que nosotros pe-

diamos. Juzgue el lector cuál seria nuestro desconsuelo, y figúrese, si puede, las bendiciones que prodigariamos á los piadosos *aficionados á los códices ajenos,* que nos privaban de saciar nuestro ardiente deseo. Mitigado el entusiasmo que allí nos dirigió, que no muerto, quisimos contentarnos con lo que hubiera, y encarándonos cada uno de nosotros con lo que hallamos, empezóse el minucioso registro. Algo de lo que de este resultó, conocen ya lo lectores de El Arte en España, porque el Sr. Sanjuanena ha dado en el tomo VI, cabal noticia del libro de dibujos de Falcone, y el presente y otros artículos que irán apareciendo, completarán el resultado de nuestra rebusca.

En el índice de Gallardo, pág. 173, primera columna, léese: *Villalta (Diego de). Tratado de estátuas, ó elogios á las de varios héroes españoles, G, 184.* Hállase, efectivamente con tal número y letra, en la Biblioteca Nacional un manuscrito cosido y desencuadernado, ó mejor dicho, sin las pastas que en otro tiempo lo cerraron; y parece que está completo, tanto porque no falta ninguno de los cuarenta y cinco fólios que tiene señalados, con posterioridad, cuanto porque en la primera y última hoja se ven claramente las señales de las pastas. No tenemos noticia ninguna de este Diego de Villalta, más que lo poquísimo que arroja de sí este manuscrito.

Diego de Villalta, fué natural de Martos y debió de ser en tiempos del rey Felipe II lo que hoy llamamos un erudito literato, consagrado al cultivo de los estudios históricos principalmente y algo tambien, aunque no con determinado propósito, á los de las bellas artes. En ambos estudios guió su pluma el noble sentimiento de amor á su patria y el plausible propósito de contribuir á la mejor educacion del jóven príncipe D. Felipe que luego reinó siendo el tercero de su nombre. Siguiendo el gusto literario de su siglo, engólfase en sus escritos en investigaciones sobre la historia antigua de Egipto, Grecia y Roma, que le suministran abundantes ejemplos que aducir para proponerlos como modelos que deberian imitarse, segun su leal saber y entender, en su misma época. Pero no siempre busca fuera de su patria los grandes modelos de carácter, sabiduría, valor y entendimiento, que tambien se gloria y regocija en describir las virtudes y encomiar las hazañas de los héroes españoles de su tiempo ó próximos á él. Tal es el juicio que puede deducirse de las pocas páginas del manuscrito de que tratando vamos. Comienza este por una dedicatoria *al gran príncipe de las Españas D. Felipe Nuestro Señor,* y dice de este modo: *El tratado de las estátuas antiguas, que el año pasado dediqué y hice presente á V. A. tengo agora más emendado y acrecentado con grandes an-*

*tigüedades y con mucho número de otras varias estátuas de príncipes y de varones claríssimos, Egipcios, Griegos, Babilónicos y Romanos, y de diuersas gentes y naciones, y tambien de nuestros naturales españoles. Y para que conste de algo á V. A. va aquí en este quaderno una hermosa estátua del muy claro Príncipe* DON JUAN DE AUSTRIA *dignissimo Tio de V. A., que despues de la memorable batalla Naual de Lepanto le fué puesta en Meçina, Ciudad de Siçilia; acompañada con otras muy notables de varones ilustres de España: porque los prólogos y dedicatorias de mis obras no fuesen solas sin alguna buena compañía que les diesse autoridad; pues va todo solamente para hacer muestras de mis trabajos, y servicios literarios. A V. A. supplico se sirua leer al presente esto poco entre tanto que ofrezco lo demás, que en el libro queda añadido, con la otra obra de mayor momento, que tengo prometido á V. A. del* COMPENDIO DE LOS VARIOS SUCESOS Y MUDANÇAS QUE EN LA MANERA DEL SEÑORIO Y GOBERNACION DE ESTOS REYNOS DE ESPAÑA HA HABIDO DESDE EL PRINCIPIO DE SU FUNDACION HASTA EL DICHOSO TIEMPO PRESENTE DE V. A. *puse aquí antes de los prólogos unos versos latinos, en los cuales se podrá V. A. exercitar, volviéndolos en nuestro castellano, etc., etc.*

Este tratado que se menciona, y que no conocemos por completo, debió ser escrito y presentado al Príncipe en 1590, pues más adelante, hablando de la imágen de San Pablo, como luego verémos, dice, *en este presente año de noventa y uno.* Los versos á que alude son cuatro composiciones, dos en elogio del Príncipe y dos en el del Rey; estas con motivo de la obra del Escorial. Acaba con esto la primera parte del manuscrito, que más que otra cosa es un cuaderno de *prólogos,* pues al ya citado del *Tratado de las estátuas,* sigue el *Prólogo dirigido al Rey D. Felipe Nuestro Señor, segundo deste nombre, por Diego de Villalta, en que le ofrece y dirige su obra de* GRANDES ANTIGÜEDADES Y COSAS NOTABLES DE ESPAÑA. Redúcese el prólogo de esta obra, tambien desconocida, á presentar al rey como digno émulo de Alejandro, de los Sesostris, de Augusto, de Marco Agrippa, Salomon, David, Constantino y cuantos levantaron templos y mandaron construir palacios en la antigüedad, sin olvidarse tampoco de igualarle, por el mismo órden de ideas, con los Reyes Católicos y con su padre el Emperador; por haber hecho edificar Felipe II el monasterio de San Lorenzo el Real, que llena de entusiasmo al sencillo y candoroso Villalta; y alguna que otra obra, que por cierta no cita. Promete, á continuacion, ocuparse de celebrar aquel templo en su libro, y tambien las muchas y venerandas antigüedades que hay en España, sin olvidar la Peña de

Martos *por hacer,* dice, *con mi tierra el buen oficio que debo.* Frase que nos enseña cuál fué su patria.

La tercera parte de este manuscrito es un fragmento del *Tratado de estátuas antiguas,* que como se ha dicho está dirigido al príncipe D. Felipe, y lo escribió Villalta, porque *habiendo entendido de algunos de la cámara de S. M. que aquello poco* (el libro de las antigüedades) *le habia dado algun gusto* á S. A. tomó por esto *mayor aliento para tratar esta materia más largamente.* Volviendo á la manía de griegos, egipcios y romanos, llega al fin á encaminarse por mejor senda y dice: ..... *y porque no del todo admitimos solamente las cosas antiguas y de tiempo de los gentiles..... razon será celebrar tambien aquí y traer á esta cuenta algo de la buena memoria de nuestros españoles, y hacer mencion de algunos bultos de reyes que en ella se hallan esculpidos en capillas y sepulcros reales de España, y poner las figuras y retratos de todos los reyes que en ella han reinado desde don Rodrigo, postrero de los godos, y D. Pelayo, primero de los reyes castellanos..... y así succesivamente..... poner sus figuras una en pos de otra, hasta llegar al grande y católico rey D. Felipe que al presente reina..... Y señalar las partes y lugares donde están recogidas todas sus figuras, con los títulos y letras que tiene cada figura de estos felicísimos reyes* PINTADOS *y* DIBUJADOS *con las insignias y hechos más notables que de los mismos títulos se pudo colegir, etc.*

¡Cuán importante, de cuánto interés no seria hoy este libro de Villalta, si por hábil mano se hubiesen dibujado tantas figuras, y si por su pluma se hallase reseñado! Pero desgracia grande, este manuscrito que seria una obra por el estilo de las historias de los Condes de Flándes y de los Condes de Brabante, que con tan buen gusto se dieron á la estampa en el siglo XVI, que además nos conservaria los bustos, estátuas yacentes é inscripciones, que han desaparecido en tanto número, ya por devastaciones extranjeras, ó por barbarie nacional, ó por ignorante celo, que tendria tambien un valor inestimable, así bajo el punto de vista iconográfico é histórico como artístico, *no está* en el manuscrito de Villalta, si existió alguna vez en la Biblioteca Nacional, hoy dia no sabemos donde para.

Hé aquí cómo explica Villalta no la escasez, sino la falta completa de estátuas colocadas en público, que entonces, en 1590, lo mismo que hoy, se notaba en España..... *Pero nuestros príncipes y reyes (como tan católicos) han huido siempre y desechado esta materia de honra y vanidad, por no imitar á la gentilidad, y ansí han puesto sus bultos y sus figuras (que sucedieron en lugar de las estátuas) en sepulcros y capillas reales de templos y en otros lugares particulares.....* Como

regla general parece acertada la observacion de Villalta y ciertamente se nota que de los reyes de España, sólo aquellos que tuvieron especial contacto con Italia, que siempre ha sido la nacion que ha conservado en sus usos y costumbres, más que otra alguna, las influencias paganas, consiguieron esta distincion espontánea. No es suposicion gratuita, la de atribuir la escasez de estátuas, levantadas en sitios públicos, como monumentos artísticos, en épocas pasadas de nuestra patria, — dada la indiferencia con que, como inveterada costumbre, se ha mirado y continúa mirándose todo aquello que constituye una gloria nacional, — á que en iglesias, ó capillas hallaron comunmente colocacion sobre los enterramientos, las imágenes de aquellos que por sus virtudes, saber ó riqueza, se distinguieron. Pero aunque esto sea cierto, yo hallo para mí la causa verdadera de la falta de esta costumbre, tan generalizada en todos los países civilizados, en el poco amor á lo bello, que ha habido y sigue habiendo en España; donde si bien es cierto que el entusiasmo es grande é inmenso, siempre que se manifiesta solamente por la palabra, hablada ó escrita, es más cierto aún, que se apaga y desaparece en el momento en que exige un hecho práctico que cueste algun sacrificio. ¿Qué español no se entusiasma al recuerdo solo de nuestras glorias nacionales, ya sean políticas, literarias ó artísticas? Ninguno. ¿Qué españoles se asocian y trabajan para erigir monumentos que patenticen la verdad de aquel entusiasmo? No lo sabemos.

Despues de la *epístola dedicatoria del tratado de las estátuas,* sigue en el manuscrito de Villalta un *Sumario breve de los varios sucesos y mudanzas que en la manera del señorío y gobernacion de los reinos de España ha habido desde su principio y fundacion hasta el siglo presente,* dedicado al príncipe D. Felipe. Como no atañe en nada á nuestro propósito el objeto de este trabajo, pasarémos á decir que despues de él, empieza en el fólio veinte á tratar en particular de algunos eminentes varones españoles, para quienes pide estátuas públicas, fundándose en las grandes hazañas y virtudes que les distinguieron en vida, y por la gratitud que la patria debe á su memoria. Mucha razon tiene Villalta en su deseo, muy justo y digno seria que se realizara, pero hoy en 1868, habrémos de concretarnos á desear lo mismo que deseaba en 1591 Diego de Villalta; y si no cambiamos de sangre los españoles, que no es fácil, y llega á haber quien de esto escriba en el año 2167, regularmente seguirá pidiendo lo mismo que Villalta pidió setecientos años antes.

Para que el lector pueda formar cabal idea de estos escritos, hé aquí algunos de ellos :

## ESTÁTUA DEL Sr. D. JUAN DE AUSTRIA.

« Cosa era digna de las grandezas de los reyes de España, añadir á sus figuras y estátuas la del Serenísimo Príncipe *D. Juan de Austria,* hermano del rey Philippo; pues por sus grandes hechos y memorables victorias mereció tambien la honra de que le fuese puesta y levantada estátua pública, como todos los varones illustres y Príncipes antiguos y modernos que en este libro quedan (1) celebrados. Fué el Señor Don Juan de Austria, hijo natural del emperador Cárlos Quinto Máximo, y por tal le declaró antes de su muerte. Crióle desde su niñez muy secretamente, por mandado del Emperador, Luys Quixada señor de Villagarcía, priuado suyo, cauallero muy principal en España y de mucha virtud y costumbres, y muy exercitado en el arte militar, y grande hombre de á cavallo de ambas sillas. El cual fué su Ayo. Y como tal discípulo, y de tal maestro, aprendió de todo lo q'un buen príncipe deue saber en actos de virtud, y cauallería ayudándole para ello su buen natural, é inclinacion : Porque resplandecieron en su persona todas las buenas partes y grandezas necesarias para ser bien quisto, y amado como lo fué de todas las gentes, assí en la paz como en la guerra. Por lo cual fué muy estimado, y amado del Rey Phillippo su hermano, y honrado y puesto en grandes cargos, como tuuo, y en los más altos officios de la guerra á que fué muy inclinado : De los quales resultaron las excellentes y memorables victorias que alcanzó. Pues luego como tuuo edad para tomar armas, fué hecho capitan general del leuantamiento y guerra de los moriscos del reino de Granada, los quales pacificó y domó hasta embiarlos desterrados, y diuididos por todos los pueblos de España, donde de ellos se hicieron nuevas colonias y poblaciones, ni quedar rastro ni memoria de haber morado en aquel reino de Granada, que con tanta prosperidad habitaron estos moros por espacio de cuasi novecientos años, y esto assí acabado, passó el Señor Don Juan en Italia por mandado del Rey Don Phillippo su hermano, por generalísimo de la mar y de la tierra, á dar órden en reprimir los conatos y potencia del gran Turco que habiendo enviado desde Constantinopla una

(1) Alude al tratado de estátuas que ya hemos dicho que no se conserva en la B. N.

muy poderosa armada de tresçientas galeras, y fustas pretendia correr y destruir con ella toda la costa y tierra de christianos y hazer todo el mal y daño q' pudiesse: y tomando en esta sazon á venecianos las ciudades y fuerzas de Famaquita y Nicossia en el Reyno de Chipre, y apoderádose de toda aquella Isla. Para el remedio de tan graue caso se hizo junta y liga entrando en ella Su Santidad del Papa Pio Quinto y el cathólico rey de España Philippo, y la república y señorío de Venecia: Y con acuerdo y maduro consejo de todos, eligieron por Capitan general de esta liga al Señor Don Juan de Austria. Y hauiéndose hecho primero todo el aparato necessario de esta guerra y juntadose la mayor parte de la armada en la Isla de Sicilia, partieron del Puerto de Mecina, y nauegando delante Marco Antonio Colona, Capitan general de las Galeras del Papa, por darse lugar de los unos á los otros y siguiéndole Don Juan de Austria, se vinieron todos á juntar con venecianos en la Isla de Golfó, puerto y tierra suya. Y de allí ñauegando juntos en conserua con buen temporal, fuéron abuscar el armada Turquesca. La cual hallaron en el Golfo de Lepanto, puerto del mar de las prouincias de Ætolia en Grecia, llamado antiguamente Naupazio; donde llegados los nuestros á vista de la enemiga, representaron luego la bathalla á los Turcos, que con el mismo desseo venian á buscar nuestra armada. Y estando así estas dos tan poderosas armadas para arremeter, salió el Señor Don Juan de Austria de su Galera Capitana en una fragata, y dió la vuelta discurriendo por toda la armada, una espada desnuda en la mano derecha y en la otra un crucifijo (1). Y como buen capitan, fué de Galera en galera animando sus capitanes y soldados, diciéndoles estas breves palabras, que por ser tan notables, y dignas de tan valeroso y christiano Príncipe, las quiero referir aquí. *Ea capitanes, ea soldados, hoy las manos en los enemigos, y los corazones en Dios, y en nuestra Señora la Virgen María (cuya causa tan justa defendemos), y los ojos en la honra; mirad que nos va en ella la de nuestra España.* Y habiendo hecho esto, que en aquel tiempo fué de mucho momento, quedando todos con la fuerza y amor de tan graves palabras,

(1) Alude indudablemente Villalta, á la preciosa rodela de hierro, con un crucifijo en el centro rodeado de estas palabras: *In hoc signo vinces*, la cual se conserva — con varias señales de balazos en aquella batalla recibidos, — en la Real Armería.

hechos unos bravos leones, se recogió luego á su galera, y aplazada la batalla con tanta voluntad de ambas partes arremetieron sin tardanza las galeras con grande furia é ímpetu y se aferraron unas con otras, echando primero los nuestros delante las galeazas que llevaban, que en aquella occassion fuéron de mucha importancia y de buenos effectos. Peleóse buen espacio de tpo. fortíssimamente por ambas partes, con grande corazon y ánimo, haciendo cada uno su posible por vencer y rendir al otro, sin que se pudiese reconocer ventaja. Donde pasaron en el discurso de la batalla grandes ardides de guerra y no menores fechos de fortaleza. Y porque la angostura del tiempo y breuedad presente desta materia de estátuas, no da lugar á que nos alarguemos en campo tan grande como habia para ello dexándolo para otros escritores, y en su propio caso, y argumento, sólo diré aquí, que esta bathalla Naual de Lepanto fué la más reñida y sangrienta y la mayor de cuantas en el mar han sido vistas en el mundo, por la gran fortaleza y valor de los capitanes y soldados, y de las naciones y gentes que en ella se hallaron, que aunque no muchos en número, pero valerosos y fuertes en los corazones y ánimos: Pues habia Turcos y Genízaros, Chacales y Espayes, de la una parte, y de la otra Españoles, Italianos y Tudescos, con algunos caballeros Franceses, y los de la religion de San Juan de Malta. Y aunque los Turcos y sus galeras eran mucho más en número, al fin los nuestros hicieron cosas tan grandes y memorables en armas, que los vencieron y rindieron todas sus galeras, sino fuéron unas pocas, que Auchali baxa virey de Argel, escapó huyendo, y salió de la Batalla muy afrentosamente y aportó á Constantinopla. Y tomados todos los Turcos á prision, y rota, y desbaratada toda su armada, y rendidas las galeras, alcanzaron dellos la más illustre y señalada Victoria que nunca jamás se vió de poder á poder en la mar, antes ni despues de la que cerca del mismo lugar en el promontorio de Accio del mar de la provincia de Epiro, el Emperador Octaviano Augusto César ganó de Marco Antonio y de Cleopatra Reyna de Egipto, que con él se halló en esta batalla, donde fuéron vencidos y desbaratados por el Octaviano. Que cotejadas bien estas dos tan grandes batallas navales, cuánta sea la ventaja nuestra está bien determinada por los autores que de esta materia han tratado. Hauida por los cristianos tan sublimada Victoria, refrenóse con ella la potencia y furor del Turco, y se puso espanto y temor dentro en

Constantinopla y en toda Turquía y Asya fué temido el nombre christiano. Y esto assí concluido por estar el tiempo del imbierno tan adelantado, dieron luego la vuelta á la Isla y puerto de Golfó, donde los venecianos, como en tierra suya, hicieron al Señor Don Juan soleníssimas fiestas, y celebraron altamente la Victoria. Y repartida allí entre todos en gran amor y concordia toda la pressa que á cada parte tocaba de galeras, turcos captiuos y los demás despojos que se ganaron de los enemigos, se fué cada capitan á triunfar á su patria, y el Señor Don Juan se vino con su armada á Sicilia al mismo puerto de Mecina, donde se le hizo el más grande y solene triunfo y recibimiento que nunca se vió en aquel reino á rey ni príncipe, y entró triunfando en la ciudad de Mecina, segun la costumbre antigua de los tiempos de aquellos capitanes romanos antiguos, con grandes fiestas y regocijos de todas las gentes y naciones de paz y guerra que allí se hallaron, que fuéron mûchas. Y despues para perpétua memoria de Victoria tan grande, como fué esta naual de Lepanto, le fué puesta al Señor Don Juan una hermosa Estátua pública de Bronce en la misma ciudad de Mecina en el Campo y plaza delante las puertas de Palacio: Donde está al presente (1) esculpida, armada de todas armas, y un baston en la mano derecha, que es la insignia de Capitan general. Está la estátua leuantada en un alto sobre una pirámide hecha de unas gradas de rico mármol, y en la punta una grande y hermosa vassa del mismo mármol, sobre la cual está la estátua puesta en pié, la cabeza sin celada, porque la tiene á los piés, y ceñida la espada, y en unas láminas de bronce que ay encaxadas y clauadas en los planos de los lados de la misma bassa, están esculpidos muchos versos latinos, títulos é inscripciones que predican las hazañas y claríssimas Victorias deste Excellentíssimo Príncipe y Capitan.

*(Concluirá.)*

(1) Ignórase el paradero de esta estátua, si es que existe todavía.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPANOL (1).

---

### DOCUMENTO Núm. I.

SIGLO XIII.

Indumentaria. — Orfebrería. — Epigrafía.

En uno de los códices de la Biblioteca Nacional, de la coleccion del P. Burriel, señalado Dd, 42, hallamos el siguiente curioso documento.

> En VIII de mayo de 1503 años, cavando la capilla de los reyes viejos, para hacer las gradas del altar mayor, se halló un ataud en que estaba el arzobispo de esta Sta. Iglesia, que se decia Don Sancho, hijo del rey de Aragon D. Jaime. Tenia este Don Jaime una hija que se decia Doña Violante, hermana de este arzobispo Don Sancho, mujer del rey D. Alonso décimo, que fué á Roma á ser elegido por emperador, é ovo discordia despues que vino de Roma él é sus caballeros, de donde sucedió que ovieron de entrar moros en Castilla. Y este arzobispo de Toledo, estando en Quesada, salió á resistir á los moros é allí le mataron, é le truxe-

---

(1) Comenzamos aquí esta curiosa é importante seccion — con la cual creemos prestar un servicio á cuantos se dediquen á los estudios histórico-artísticos,—en la que sacarémos del olvido infinidad de curiosidades cuyo conocimiento ha de ser grato á todo aficionado. Por muchas que fueran nuestras propias fuerzas, que por desgracia son harto insignificantes, nunca serian bastantes para nutrir y enriquecer esta interesante seccion, y por lo tanto rogamos á cuantas personas posean documentos de la índole de los que aquí caben, y que quieran hacer á la historia del arte el beneficio de darlos á la estampa, que remitan de ellos copia á esta redaccion y se publicarán con toda exactitud.

ron á enterrar á esta Sancta Iglesia de Toledo, segun la coronica lo cuenta deste rey D. Alonso décimo.

Estaba enterrado con todo su pontifical. Tiene su mitra de mucho aljofar, é sus ropas de oro é de plata é piedras mui ricas. Pesó el oro de la mitra tres marcos. Tenia un báculo muy rico é muy bien fecho con muchas piedras, é en el corbo del báculo la coronacion de nuestra señora. Pesó este báculo seis marcos, porque no se hallaron los cañones de la vara, Tres porque se furtaron ellas é otras cosas como paresció por yspiriencia, que un peon que andaba cavando le tomó un anillo é una rosa que tenia á la mano dra. que se apreció en ciento y cincuenta ducados, é desta manera el peon estaba con su hurto, é se fugó é sacó desta ciudad una muger casada, é fué la hermandad tras él é prendióles á entramos é lo primero que el quadrillero le tomó fué el anillo é la Rosa por milagro, é tornaronlo á la Iglesia. Tenia sus sandalias y çapatos con mucho aljofar, é armas de Aragon é Castilla. E una piedra en la pared é arca de donde él estaba enterrado, tenia estos versos escriptos.

*Santius Hesperie Primas, ego regia proles*
*Aragonum, Juvenis sensu feror hostis in hostes*
*Surdibus, incautus, mihi credo cedere cuncta,*
*Nec nimium fallor quia credens vincera vincor.*
*Sic quasi solus ego pereo, Dat dogma futuris*
*Mors mea, nec [l,ue] dominus precedere marte sit ausus.*
*Obiit* xxj *die Octobris Era* MCCCXIIj.

A continuacion de esta inscripcion se lee en el códice, escrito de mano del mismo que en él copió el documento, esta nota :

Medio pliego de papel, letra de escribano enredosísima. Los versos están de letra del canónigo D. Juan de Vergara, á mi parecer, segun otra suya que he visto.

# VENTA

DE

# LA COLECCION DE CUADROS

## DEL DIFUNTO Sr. PELEGUER.

---

El núm. 203 de *La Chronique des arts et de la curiosité,* correspondiente al dia 15 de Diciembre, al dar cuenta de las ventas de cuadros y objetos de artes, verificadas en la semana, comienza por reseñar la de los antiguos de la coleccion don Vicente Peleguer, grabador y académico de la Real de San Fernando, muerto en Madrid el dia 20 de Julio de 1865.

La costumbre de acudir á Paris, como mejor mercado de curiosidades y objetos de arte, para hallar allí más lucrativa venta, llevando al Hotel Drouot las colecciones de cuadros enajenables, tiene como todas las cosas su pro y su contra. Hallan en Paris indudablemente mejor precio que en cualquiera otra parte, las obras de primer órden, que tanto por su importancia artística únicamente, como por el nombre del artista ó por la significacion histórica de la cosa, son obras dignas de museos, ó de tal estima que por sí solas bastan para acreditar de buen gusto y de desprendido é inteligente al que por alto precio las adquiere. Tambien es cierto que algunas obras, á todas luces malas ó falsas, adquieren á veces precios fabulosos; pero para que esto acontezca son necesarias muchas circunstancias, que no siempre pueden reunirse, ni puede acumular un extranjero, que al llevar sus cuadros á Paris, á voces va diciendo que lo que quiere es dinero. Y sucede, como lo prueba más de un caso acontecido, que toda la inteligencia y sublimidad de ingenio de tanto perito é inteligente, ya del Hotel Drouot, ya tambien hasta de los mismos museos imperiales, se equivocan lastimosamente, y toman, como vulgarmente decimos, *gato por liebre*. Poquísimos son, por lo general, los españoles que acuden á Paris en busca de compradores para sus cuadros, que vuelven contentos y satisfechos del

negocio. A consecuencia de haber conseguido la del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca, la suma de seis y pico millones de reales—precio por el cual con inteligencia y calma se puede reunir una coleccion doblemente mejor que la extinguida de dicho Sr. Marqués,—en la venta que de ella hizo en su casa de Paris, en el pasado verano, durante la Exposicion, se han levantado de cascos cuantos por herencia ú otras causas, se ven dueños de cuadros cuyo mérito artístico nada les importa, y que lo que desean es reducirlos á dinero, bien por causas respetables, ó bien porque carecen de aficion á las artes. Con ellos llegan al Hotel Drouot, y entre comisiones y derechos, catálogos y artículos en los periódicos y pomposos anuncios de la venta, mal venden sus cuadros ó tienen que comenzar por derramar oro para que el negocio se presente con cierto carácter.

En prueba de esto, veamos qué cuadros se acaban de vender en Paris de la coleccion del Sr. Peleguer, y qué precios han conseguido. Hé aquí la lista de los diez que de toda la coleccion figuran en la venta de los dias 9 y 10 de Diciembre pasado, segun el citado periódico de Paris, que es el boletin de ventas.

—*Alberto Durero;* segun el catálogo, pero en realidad firmado con un monograma ilegible y probablemente de la escuela de Van der Weyden. Cristo en la cruz; á sus piés la Vírgen en oracion y las santas mujeres.—Vendido en 15.000 frs.

—*La muerte de la Vírgen.* Cobre, cuya composicion recuerda particularmente á Martin Schongauer, ó al menos á sus discípulos.—Vendido en 6.000 frs.

—GOYA. Escenas de costumbres españolas, bocetos para tapices, á lo alto. Un gato subido á un árbol y perseguido por un perro: unos majos tratan de hacerle bajar. Regalado por Goya al difunto Sr. Peleguer.—Vendido en 170 frs.

—*Cristo en el Huerto de las olivas,* boceto, regalado por su autor Goya, al Sr. Peleguer.—Vendido en 152 frs.

—*Juan Van Eyck,* ó mejor, escuela de Memling. Retrato en pequeño tamaño de un obispo.....

—Otro cuadro, compañero de este, y es un retrato de un fraile, ambos se vendieron en 1.300 frs.

— *Velazquez.* Un muchacho comiendo sopas. Cuadro regalado al señor Peleguer por la reina María Luisa.—Vendido en 2.950 frs.

—*Leonardo de Vinci,* ó mejor clasificado Pablo de Areccio y Francisco Neapoli, de la escuela de aquel. Santa Catalina, de tamaño natural, en pié, con la mano sobre la empuñadura de una espada. Retirado de la venta por no haber ofrecido la suma de 25.000 frs. que se pedia.

—Escuela veneciana gótica. Descendimiento de la Cruz, vendido en 505 frs.

—Jesucristo en el sepulcro. Procedente de la coleccion del Duque de Bailén.—Vendido en 250 frs.

No conocemos el catálogo que de esta coleccion se ha formado para la venta, pero recordando los cuadros que tenia el Sr. Peleguer, que una vez nos hizo el obsequio de enseñarnos con la galantería que le distinguió, echamos de menos algunos Ribaltas, y sobre todo uno de Gallegos, nuestro buen pintor salmantino, á quien suele llamarse el Durero español, cuyo cuadro firmado, seria una joya para nuestro Museo Nacional. Ignoramos cuál habrá sido la suerte de los que no figuran en el boletin de ventas, y deploramos que el de Fernando Gallegos y algunos otros no hayan venido á enriquecer nuestros museos. No es menos de deplorar que una galería como esta, que perteneció á un académico artista, se haya presentado á la venta tan plagada de errores en la clasificacion de autores. Confundir á Durero con un discípulo de Roger Van de Weyde, á Juan Van Eyck con un secuaz de la escuela de Memling, y presentar como original de Leonardo de Vinci una tabla que á lo más puede haber sido pintada por algun discípulo suyo, puede pasar solamente en la conversacion privada, pero no en un catálogo impreso para que por él salgan á venderse en el mercado del mundo los cuadros que contiene, dando el espectáculo de que los españoles no sabemos distinguir las obras de los maestros más caracterizados.

El cuadro de la Escuela de Roger ha alcanzado ciertamente un buen precio, pero en cambio los dos Goyas vendidos en menos de sesenta duros, es bien seguro que aquí hubieran sido mejor estimados.

Falta ahora saber si se venderán tambien en Paris las estampas y demás objetos de arte del Sr. Peleguer en el mismo Hotel Drouot, y si será tan poco lisonjero el resultado como el de los cuadros.

V.

---

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# D. SEBASTIAN MUÑOZ.

(Continuacion.)



opia los citados documentos D. Juan Agustin Cean Bermudez en su *Historia* manuscrita *del Arte de la pintura,* tomo VI, año 1824, al tratar de D. Francisco de Herrera el Mozo, y existen originales en el Archivo de Simancas, segun terminantemente asegura aquel ilustre é infatigable escritor de bellas artes. Merecen por lo tanto entera fe y hemos de deducir de ellos, como el mismo Cean deduce, que la patria de Sebastian no fué la próxima villa de Navalcarnero, cual siempre se ha creido, sino la ciudad de Segovia. Esta aseveracion es incontrovertible si, como aparece, resulta ser una misma persona el Sebastian Muñoz que firma en Roma en Julio de 1680, la peticion arriba copiada, y el Sebastian Muñoz de quien nos ocupabamos y cuyo retrato acompaña á este artículo. Para juzgar acertadamente sobre esta cuestion, conviene tener á la vista los datos en que se funda la creencia de ser Navalcarnero la patria de Muñoz. Consisten estos solamente en que D. Antonio Palomino que conoció y trató á nuestro artista, dice al empezar la biografía de este pintor, pág. 433 tomo III, *Don Sebastian Muñoz, fué natural de Navalcarnero y discípulo de Cláudio Coello,* etc. Afirmacion es esta muy digna de creerse, puesto que está hecha por un amigo del sujeto en cuestion; pero teniendo en cuenta que Cean Bermudez dice, lleno de razon y con la autoridad que da la experiencia, hablando de Sebastian en su citado manuscrito inédito de la *Historia del Arte de la pintura,* que «*Don Antonio Palomino su*

*coetáneo dice que fué natural de la villa de Navalcarnero, etc., etc.,* y más adelante refiriendo la muerte de Muñoz añade que *sucedió á los treinta y seis años de su vida, y habiendo pasado á Roma cuando contaba ventiseis, habria sido el de 1680. Ya se ha escrito al hablar de Herrera el Mozo que este año de 1680 residia en Roma Sebastian Muñoz natural de Segovia, jóven aplicado á la pintura, que firmó con otros nueve españoles la representacion que dirigieron á Cárlos II para que estableciese en aquella capital una Academia española como tenian otras naciones la suya. Luego Palomino equivocó la patria de Muñoz haciéndole natural de Navalcarnero. El testimonio legalizado que hemos arriba copiado y afirma que nació en Segovia, parece merecer más crédito y fe que lo que asegura este biógrafo tan avezado á equivocarse.*» Hasta aquí Cean; y muy cierto es que Palomino se equivoca con más frecuencia de la lícita, en datos y fechas de nuestros pintores, pero no es menos verdad que el buen Cean anduvo en esto un poco duro con Palomino, á quien á pesar de sus errores debemos mucho, y á quien más que nadie debió el mismo Cean. Si la gran razon de este último para tachar de error lo que Palomino asegura es que Muñoz estaba en Roma en 1680, la razon no es admisible, pues no hay dificultad, ni ápice de inverosimilitud ni cosa que repugne á la verdad, en que Sebastian Muñoz trabajase en Madrid en las fiestas del matrimonio de Cárlos II, en Enero de 1680, y que estuviese ya en Roma en Julio del mismo año y firmase la mencionada representacion al Rey en compañía de sus nueve compañeros. Antes por el contrario resulta este hecho naturalísimo y muy verdadero, pues que, como el mismo Cean conviene con Palomino, si Sebastian Muñoz pudo ir á Roma merced á lo que ganó pintando en las citadas fiestas que Madrid celebró para solemnizar el matrimonio de los reyes verificado en Enero de 1680, tiempo tuvo sobrado para el viaje y natural es que lo emprendiera inmediatamente y como vulgarmente se dice, con *el dinero fresco.* Si no asistió razon á Cean para acusar á Palomino — porque no dice el año en que Muñoz fué á Roma — y para asegurar que no pudo estar en Madrid Sebastian en aquel

año porque estaba en aquella capital del orbe cristiano, menos razon aún tuvo Cean, y más de ligero partió al asegurar que no pudo acontecer la ida á Roma de Muñoz á los ventiseis años de su edad. La prueba de la ligereza de Cean es muy fácil de hallar. Muñoz muere, segun el dato con que él mismo y Palomino están conformes, en 1690 á la edad de treinta y seis años, luego contaba veintiseis años en 1680.

Volviendo á la peticion mencionada de los pintores españoles, habrémos de decir que cierra aquel expediente D. Diego Ortiz de Zúñiga secretario de nuestra Embajada en Roma, certificando que Jaime Antonio Rodentey es notario público apostólico y que tambien lo es de la Embajada, por lo que se le debe dar entera fe y crédito.

Llegado á Madrid el despacho con la solicitud, durmió algunos meses sin que de ella se acordase el ministro, hasta que por fin en 5 de Diciembre del mismo año de 1680, se resolvió del modo siguiente: *Acordada: que el marqués* (nuestro embajador) *procure desembarazarse de esta instancia, respondiendo gratamente á los pintores, sin desalentarlos y en la forma que juzgue más conveniente, pues el Erario no está para semejantes desperdicios.* Y tenia mucha razon el señor ministro. No faltaba más sino que estando pobrísimo el tesoro, desperdiciara el dinero en proteger el estudio de las matemáticas y de las artes cuando hacia muchísima falta, lo poco que habia, para celebrar autos de fe, como el que en aquel mismo año de 1680 se celebró en la Plaza Mayor de Madrid en 30 de Junio; auto que tan á lo vivo pintó Francisco Rizi, que tan prolijamente describió Don Joseph del Olmo (1) y con tanto desembarazo grabó Gregorio Fos-

---

(1) *Relacion histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680.* Con asistencia del Rey nuestro señor Cárlos II y de las Majestades de la Reina nuestra señora y la augustísima Reina madre. Siendo Inquisidor general el Excmo. Sr. D. Diego Sarmiento de Valladares. Dedicada á la S. C. M. del Rey nuestro señor. Refiérese con curiosa puntualidad todas las circunstancias de tan Glorioso Triunfo de la Fe, con el catálogo de los señores que se hicieron familiares y el sumario de las sentencias de los reos. Va inserta la estampa de toda la perspectiva del teatro, plaza y balcones. Por Joseph del Olmo, alcaide familiar del Santo Oficio, ayuda de la furriela de Su Majestad y maestro mayor del Buen Retiro y Villa de Madrid.

man, para dejar eterna é imperecedera memoria de la bárbara ignorancia y miserable decadencia de la España de D. Cárlos II.

Desairado pues, en su inocente pretension, buscó medios Muñoz de ser discípulo de Cárlos Maratta. A los cuatro años de residencia en Roma y treinta de su edad, esto es, en 1684, volvió á España por Zaragoza, donde halló á su maestro pintando la capilla de Santo Tomás de Villanueva en el colegio de la Montería y esperándole para que le ayudase en su obra, como por cartas se lo habia anunciado. Acabados los frescos de aquella capilla, vinieron á Madrid maestro y discípulo, y protegido este por aquel, logró algunas obras y entrar en Palacio con encargo de pintar en el cuarto de la reina la fábula de Angélica y Medoro, que agradó tanto por las figuras como por el ornato. Terminada que fué, tomó parte en las pinturas de la Galería del Ciervo del cuarto de la reina, y en este trabajo enfermó de un tabardillo que puso su vida muy en peligro. Concedióle el rey médico y botica, un plato de su mesa y á más veinte y cinco doblones de una vez y dióle la reina otros veinte, con lo cual y con la voluntad de Dios, recobró la salud despues de haber padecido mucho y por largo tiempo. Sano y bueno pintó en Palacio la fábula de Psiquis y Cupido, obra que le valió al terminarla en 1686 el nombramiento de pintor del Rey con cien doblones de ayuda de costa. Pintor ya de Palacio, retrató á S. M. la reina, y como hubiese agradado el retrato hizo muchísimos en Madrid que le valieron honra y provecho. Acreditado ya, tuvo en abundancia encargos particulares. La hermandad de San Eloy de plateros de Madrid, mandóle hacer ocho cuadros apaisados de la vida de aquel santo, los cuales no sabemos dónde estarian colocados, aun cuando figuraron en la parroquia de San Salvador de esta córte en una fiesta que en ella celebró aquella hermandad.

*(Se concluirá.)* G. C. V.

---

Véndese en casa de Márcos de Ondategui, familiar del Santo Oficio, á la Platería junto á San Salvador. Impreso por Roque Rico de Miranda, año 1680.

# EDAD DE PIEDRA.

## CASCO Ó LAJA DE PEDERNAL, HALLADO EN LA PROVINCIA DE CÁCERES POR LOS AÑOS DE 1840.

Nunca temeré ni por consiguiente sentiré, los progresos hechos en el camino de la ciencia. *(Discursos sobre las relaciones que existen entre la ciencia y la religion revelada, pronunciados en Roma por el Ilmo. Sr. D. Nicolás Wiseman.*— Traduccion Española. Madrid 1844.)

I.

En general, y no sin tener en cuenta muchas excepciones, podemos considerar á los objetos prehistóricos repartidos en tres grandes grupos. Los que se hallan en la superficie, y provienen á menudo de un campo de batalla ó de un sepulcro, no hay duda caen debajo del dominio del arqueólogo, el cual puede y debe emplear en ellos su ciencia y el juicio más ó menos á propósito para el caso, que el cielo haya tenido á bien concederle.

Viene despues el período más antiguo, de las cavernas, edad anterior á aquella en que el hombre comenzó á disponer habitaciones para los vivos, ó lugares de descanso para los muertos. Aquí, los restos de la industria humana asociados con los de animales que ya no existen, serán luz y guia del paleontólogo.

En cuanto al período del *Diluvium*, nadie como el geólogo puede enseñarnos los diversos cambios acaecidos desde la más remota antigüedad, hasta nuestros dias. (1)

(1) Véanse Lartet y Christy. *Reliquiæ Aquitanicæ.*

Repartida la tarea de los estudios prehistóricos, cual á ello nos persuaden el juicio y la confianza que al presente es fuerza conceder, en especial á la geología; léjos de mirar á esta con el torpe recelo que mueve al labriego á burlarse de los astrónomos, á propósito del *mentir de las estrellas,* es meramente razonable confiar en la verdad de aquellos descubrimientos geológicos que sólo podrian hallar resistencia en la ignorancia más increible.

Dirémos pues, con M. de Quatrefages, que si la historia del hombre fósil durante todo el período cuaternario, puede aún dar ocasion á que se discutan ciertos puntos, su *existencia,* es á no dudarlo, una de las cosas mejor demostradas.

Refieren buenas ó malas lenguas, que el Abate Vertot, autor de la *Historia de la Orden de Malta* (1726), tenia ya escrito el último sitio puesto á los Caballeros por los turcos, cuando recibió nuevos datos, que, no sólo modificaban, sino tal vez le obligaban á escribir de nuevo la narracion del suceso. Era Vertot, escritor fácil y ameno, pero poco amigo de hacer más de aquello que se habia propuesto. Júzguese cuál seria su conflicto, al ver que el trabajo que acababa de costarle el malhadado sitio, era trabajo perdido.

Con todo, el buen abate no era hombre á quien las dificultades, por graves que fuesen, estorbaran en demasía. Encogióse pues de hombros, y con la llaneza y serenidad más portentosas, exclamó: «Todos esos documentos han venido ya tarde, el sitio está ya escrito; *mon siège est fait.*»

Para quien tenga ya *su sitio escrito,* de sobra están hoy y estarán siempre los estudios prehistóricos. Mas para aquellos, que, aún en medio de las mayores dudas y tal vez dispuestos á negarlo todo, no hallen reparo en acudir á la discusion; así como para los verdaderos *creyentes,* no tememos deje de parecerles oportuno el instrumento de la Edad de Piedra, de que vamos á dar cuenta en El Arte.

## II.

Si damos un golpe con un objeto de metal ó piedra dura, en forma de martillo de cabeza redonda, en el ángulo de pedernal un tanto cuadrado, salta de este un casco, cuya forma semeja al comienzo del cono, quedando al cabo una como hoja de cuchillo, plana por un lado y con lomo más ó menos triangular por el otro.

Tal es el cuchillo ó más bien casco ó laja (*éclat* de los franceses, *flake* de los ingleses), que presentamos al lector.



Le llamamos cuchillo, más bien para darle desde luego á conocer, que por parecernos oportuno semejante nombre.

La equivalencia á la palabra *éclat,* de que se sirven los franceses para nombrar esta clase de objetos, y sobre todo, la forma en que están labrados, nos mueven á proponer los nombres de *casco* ó *laja.*

La definicion que da Capmany, diciendo que casco es el que salta de cualquier *cuerpo duro que se rompe* ó revienta, confirma, si no nos engañamos, nuestra opinion. Ni creemos haya tampoco inconveniente en adoptar, con nuestro amigo el Sr. D. Frutos Saavedra Meneses, el nombre de *laja,* equivalencia de *lancha,* en cuya forma sale la piedra, y con especial la pizarra que se saca de la cantera en hojas planas y de poco grueso, á manera de tablas. De ambas maneras nos parece bien.

El utensilio que tiene á la vista el lector, es sobremanera importante y el primero de su tamaño hallado en España, ó al menos conservado por cosa digna de atencion y estudio.

Por los años de 1840, poseia el referido instrumento el Sr. Sagau, grabador de la Casa de Moneda, así como varias hachas de piedra. Desde aquella época tenia conocimiento de él nuestro amigo el Sr. D. Francisco Bermudez de Sotomayor, del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.

No era la época en que el Sr. Sagau poseia semejante objeto, la más á propósito para estudiarle, y aún maravilla cómo pudo formar parte de una coleccion cualquiera. El Sr. Bermudez de Sotomayor, que actualmente le posee, sólo sabe que un sacerdote de la provincia de Cáceres, habia, entre otras cosas, recogido el citado *casco* ó *laja,* el cual pasó despues á manos del Sr. Sagau. Muerto este, y extinguida, segun parece su familia, no nos ha sido posible allegar más noticias.

De esa manera, si no podemos explicar la forma y terreno en que se halló, por lo menos, parece fuera de toda duda que proviene de la provincia de Cáceres. La época en que ya formaba parte de la coleccion del Sr. Sagau, aleja todo temor de

que viniese de Francia, en donde los pocos que más ó menos atinadamente se ocupaban en estudios prehistóricos, eran—como en España al presente—señalados cuando menos por locos.

Los dos grabados que acompañan al texto, uno presentando el objeto de frente, y el otro por el corte, tienen la mitad del tamaño del original. El *casco* ó *laja,* por un lado es completamente liso, si bien de forma combada como lo indica el corte. Por el lado opuesto, es cual puede verlo el lector, así como el corte ó filo.

Al punto ocurrirá el deseo de saber para qué uso estaba destinado el tal objeto. A esto podemos responder con Lubbock. ¿Para qué no serviria? Si un cuchillo puede emplearse hoy en tantas otras cosas que no sean cortar pan; ¿en qué no habria de emplear el salvaje, primitivo poblador de Europa, uno de los pocos objetos de uso diario que tenia y han llegado hasta nosotros?

Tan léjos estaba de servir únicamente de cuchillo, como hoy le comprendemos, que, segun los Sres. Christy y Lartet, la forma en que se usaba, era quizá poniéndole por uno de los filos (*one edge*) en una pieza de madera ó asta que sirviese de mango ó asidero. Como quiera, el instrumento de que vamos dando cuenta servia para cortar y raspar, ó más bien de ambas cosas. Los dos cortes estaban irregularmente afilados.

## III.

Ibamos á concluir, movidos á ello por la falta de espacio, cuando, por primera vez, hemos visto en un artículo del Sr. D. Buenaventura Hernandez Sanahuja (1) expresada con formalidad la opinion de aquellos, que, ó no creen, ó son en verdad creyentes sobre manera tibios en asuntos prehistóricos. Fáltanos el tiempo; pero como nuestra aficion y aun el deber, nos llevan irresistiblemente á semejantes estudios, verémos de contestar al Sr. Sanahuja.

Ante todo, confesamos que dicho señor no ha de impugnar las conclusiones de nuestro amigo el geólogo Vilanova con argumentos *increibles,* y de aquellos que no se atreverian á hacerle fuera de España, no ya personas de alta representacion en el saber, pero ni un maestro de escuela de la más ínfima aldea.

Convenimos desde luego, en que la nueva ciencia ha de estar expuesta á erro-

---

(1) *Revista de Bellas Artes é Histórico-Arqueológica.* Año II, 20 de Diciembre.

res, en cuanto á las hipótesis; pero olvida el Sr. Sanahuja que cuando el geólogo, halla un objeto de la Edad de Piedra dispuesto en *brecha* y capa geológica *jamás removidas* y á 20 ó 30 metros de profundidad; en resolucion, con tales condiciones que es imposible—científicamente—negar lo auténtico de semejante hallazgo, olvida, decimos, que entonces no hay hipótesis, sino meramente verdad.

No puede por lo tanto cometerse error más grande, que decir no ha habido Edad de Piedra, donde está científica y, digámoslo, palpablemente demostrado lo contrario.

En cuanto á lo que el Sr. Sanahuja dice que; «las armas y utensilios en piedra dura no llevan en sí marca ni señal que los distinga; y por ello acaso se tomen por de antigüedad muy remota lo que pudieron traer algunas invasiones kimricas;» semejante aserto es tambien erróneo en su primera parte; porque, cabalmente, cierta clase de objetos no pulimentados y la capa geológica en que se hallan, tienen sobradas calidades que les distingan de las armas y utensilios de la *Epoca neolítica* ó sea de la piedra pulimentada.

Con pesar contradecimos al Sr. Sanahuja; mas por interés de la ciencia, y puesto que al presente comienzan sus primeros albores á extenderse por España, no hemos creido razonable dejar sin respuesta errores que podrian llegar á ser perjudiciales á muchos jóvenes, ya en la edad, ya en el conocimiento, hoy dia tan necesario, de los estudios prehistóricos.

FERNANDO FULGOSIO.

# MANUSCRITO

DE

# DIEGO DE VILLALTA.

(Conclusion.)

Y luego al año siguiente, despues de la batalla naual, se tornó á juntar nuestra armada por la misma órden en la Isla y Puerto de Golfó, y se hizo la jornada de Nauerino, Tierra y Puerto muy principal de los Turcos en la Provincia de la Morea, no léjos de Constantinopla, donde tambien acontecieron grandes fechos y casos muy notables: y porque entonces no pareció cosa conuiniente passar más adelante con nuestra armada, se volvieron todos á Italia: y D. Juan de Austria se fué á Mecina y de allí á Nápoles. Hauia ya por este tiempo y mucho antes de la jornada Naual, apoderádose Auchali baxá virrey de Argel, por órden del Turco, de la ciudad y Reyno de Túnez y quitádoselo y echado fuera del á Hamida Rey Moro de aquel reino, y huyendo vino á la Goleta á valer allí de los Christianos. Y en esta sazon, Muley Hacen hermano de Hamida, se hauia tambien venido á Palermo, ciudad de Sicilia. Y el Señor Don Juan partió de allí con muy buena armada, lleuando consigo á Muley Hacen, é imitando al Emperador Cárlos su padre, conquistó y recobró otra vez aquel reino de Túnez, echando fuera dél á los turcos que de guarnicion lo tenian, y dexando á Muley Hacen con título de Rey gouernador de aquel reino á deuocion del Rey Philippo, con órden que Gabrio Ceruellon, italiano, hiciese un gran fuerte en Túnez, dejando para ello la guarnicion de gente bastante para aquel edificio y presidio: y trayendo consigo al rey Hamida, dió la vuelta á Sicilia y Palermo; de donde passó

á Nápoles. Y porque no reposase ni un punto, fué luego llamado por el Rey Philippo su hermano, y venido en España, partió con presteza caminando disfrazado por Francia á Flándes. Donde fué imbiado por Gouernador y Capitan General, para la pacificacion y gouierno de aquellos Estados: y hauiendo hecho al principio como llegó algunas cosas señaladas de que él esperaba la quietud y paz de aquellas provincias, le sobreuino una grave enfermedad. De que murió en flor de su juventud, dexando de sí inmortal nombre y eterna fama. Y fué llorado de toda la christiandad y principalmente del Rey Phillippo su hermano: Porque excessiuamente era amado y querido de todos. Truxose su cuerpo en España, donde está sepultado en el Real Monasterio é imperial sepulcro de S. Lorenzo con el Emperador Cárlos su Padre. Y entre tanto que se traen de Sicilia las letras y títulos latinos que este Príncipe tiene esculpidos y la bassa de su estátua para ponerlas aquí como las demás de los Reyes y varones, que ya quedan contados, supplirá el título siguiente que con el demasiado atreuimiento mio va aquí esculpido:

## TITULO AL Sr. D. JUAN DE AUSTRIA.

EL SEÑOR DON JUAN DE AUSTRIA
QUE FUÉ HIJO DEL EMPERADOR CARLOS V
MAX. Y HERMANO DEL CATÓLICO REY
DE ESPAÑA PHILIPO II
DOMÓ LOS MORISCOS DEL REINO DE GRANADA
Y SIENDO CAPITAN GENERAL DE LA LIGA, VENCIÓ
LOS TURCOS Y SU ARMADA EN LA MEMORABLE
BATALLA NAUAL DE LEPANTO.
GANÓ LA CIUDAD Y REINO DE TÚNEZ EN ÁFRICA.
FUÉ GOUERNADOR Y CAPITAN GENERAL EN LOS ESTADOS
DE FLÁNDES: DONDE MURIÓ EN LA FLOR DE SU JUUENTUD.
ESTÁ SEPULTADO EN EL IMPERIAL SEPULCRO DE
S. LORENZO EL REAL CON EL EMPERADOR SU PADRE.

Termina este elogio de *D. Juan* y descripcion de su estátua, levantada en Mesina, con un dibujo á pluma, colorido, de la citada estátua, pero dibujado con absoluta falta de arte. Así, pues, si de Villalta es este dibujo, como debe suponerse, habré-

mos de concederle mucho amor, aficion é inteligencia en artes, pero tambien hay que negarle el más modesto puesto entre los artistas.

Continúa, pues, pidiendo estátuas, porque *bien merescen la honra de tenerla algunos varones clarísimos españoles de nuestro tiempo,* dice, y con notable verdad. Entre estos trata especialmente del Gran Capitan, el Cardenal Cisneros, Antonio de Leiba, Príncipe de Ascoli, y Hernan Cortés.

Por coetánea, casi, trasladaré aquí la descripcion que del sepulcro del Gran Capitan hace Villalta de este modo:

> Está el cuerpo de este excellentisimo capitan sepultado en Granada en la capilla mayor del Real Monesterio de la órden de San Hieronymo, donde tiene su sepulcro tanta grandeza y Majestad como cualquiera de los Príncipes de España, adornado de estátuas y figuras de aquellos famosos, y grandes capitanes antiguos Cartaghineses y Romanos, Anibal, Scipion, Sylla, y Marzo, y otros tales, y guardándolo con todos ellos. Pendientes mucho número de banderas y estandartes, ganados en batallas de franceses, de turcos, de moros, y de otras naciones como testigos verdaderos de sus triumphos, y victorias. Y por ornamento en los lados del crucero de la capilla están dos muy grandes Escudos con las armas del Gran Capitan, y en cada Escudo dos hermosas estátuas, assidas dellos y los tienen en medio esculpidas en piedra, de varones armados de todas armas de aquellos más famosos y valientes capitanes de su tiempo, que le siguieron y acompañaron en todas sus conquistas. Que el uno es aquel fortísimo Diego García de Paredes, y el otro el capitan Nauarro. Y en lo alto de la Capilla mayor sobre el retablo están esculpidos de bulto los doçe Apóstoles con otras muchas figuras de Sanctos del Testamento viejo y nuevo con algunas estátuas de mujeres y varones illustres, notables, antiguas todas esculpidas en piedra blanca, puestas todas las partes y lugares de la misma capilla, que todo es de mucha grandeza y ornato á la sepultura del Gran Capitan. Está su figura esculpida en lo baxo del lado derecho del retablo, hincado de rodillas y armado, y en el izquierdo la duquesa doña María Enriquez, su mujer, puesta tambien de rodillas con un manto derribado de la cabeza, ambos bultos admirables, y bien esculpidos: Y en la parte de esta capilla que mira á la ciudad por de fuera del templo, están muchas estátuas de varones y grandes gigantes que tienen en medio y sustentan los escudos y armas de

este valeroso capitan con letras y títulos que publican el valor, el esfuerzo, las victorias y tropheos, el espanto y temor que con sus hechos incomparables puso á todas las gentes, y naciones del Mundo: q. si bien me acuerdo encima de aquellos escudos están de bulto dos hermosas figuras de las virtudes: al lado derecho la Fortaleza, y al siniestro la Industria, de las quales anduuo siempre adornado el Gran Capitan, y en medio de ellas está esculpido un título con letras grandes latinas que dice así:

GONSALVO HERDINANDO Á CÓRDOBA MAGNO HISPANIARUM DUCI.
GALLORUM AC TURCARUM TERRORI.

Describe á seguida, traducido de San Juan Damasceno, la FIGURA MARAVILLOSA de NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, y luego de esta manera la del APÓSTOL SAN PABLO:

Por ser yo muy deuoto, y particularmente afficionado ha aquel Vaso escogido de Jesu christo nuestro señor el apóstol sant Pablo y á la licion de sus sagradas epístolas, le tengo por singular patron y abogado mio: y assi quiero celebrar aquí su ymágen y figura aunque no sea de bulto como las demás; porque podrá ser n̄o ofrecerse tam buena ocasion como es la presente para ello, Por estar tan vezina á la de su amado christo que ya queda puesta, y con rrazon podria acusar mi descuydo si no hiciese mencion en este tratado de vn tan gran varon y santo como fue sant Pablo, eligiendo para este propósito el lugar siguiente donde se quenta su martirio.

Entre las muy costosas y rriquísimas tapiçerías quel chatólico Rey de las españas philippo á mandado haser y traer de flandes todas texidas de oro y plata y seda, que son de gran Valor y precio ynestimable y dignos de la rrecámara y ornato de la casa y grandesa de tan alto prínçipe quales nuca jamás las á tenido ningun Rey ni señor en el mundo, y que contienen varias historias sagradas assi del Testamento viejo y nueuo y del apocalipsi de san joan como de otras seculares, es vna la que en la capilla de su rreal palaçio y alcaçar de madrid á estado colgada la quaresma deste presente año de nouenta y uno, que son seis paños de casos y acaescimientos de Sant pablo, que algunos dellos quenta sant lucas en los actos de los apóstoles, y en uno destos tapices está marauillosamente rrepresentado con mucho artificio el paso de quando en la ciudad de Roma por mandado del maluado

y cruel emperador Neron en la primera persecucion de la iglesia, le fué cortada la cabeça á sant Pablo. Donde está figurado el bendito apóstol hincado, de rodillas, juntas las manos, la cabeça, y ojos leuantados al cielo, los cabellos y barua muy larga y entrecana, y junto á él vn sayon fiero que con la mano yzquierda le tiene asidos y alçados hácia arriua todos los cabellos juntos de la cabeça, y en la derecha vn grande cuchillo, tendido el braço atrás para dar el golpe y quitarle la cabeça; y el santo está assi parado el cuello aguardando que llegue el cuchillo de la manera que lo hemos significado: es figura admirable y paso muy de contemplar con las demás partes que tiene. Está sant pablo uestido vna rropa larga que le cubre hasta los piés, toda entre texida de oro y plata y seda azul, y en una parte ay algunos soldados armados para guarda y auctoridad de la execucion de la justicia, y abaxo y por los lados del sancto apóstol están cinco ó seis cuerpos muertos tendidos en la tierra, cortadas las cabeças y el campo todo vañado en sangre de vnos pequeños arroyos de la corriente que sale por las uenas de las gargantas de algunos varones rromanos christianos, sus discípulos, quel cruel neron para mostrar su fiereza, mandó que juntamente fuesen allí degollados en la presencia y antes del martirio de sant pablo todos desnudos en carnes: y en los lexos del campo del tapis ay vnos árboles uerdes y troncos secos donde están hombres y muchachos subidos en las rramas como mirando la justicia, y en el açanefa en lo más alto está vn título con grandes y hermosas letras latinas, todas texidas de oro que disen y predican parte del echo y martirio deste ualeroso capitan de Jesucristo, y juntamente egregio predicador y defensor de su sancto euangelio.

Integros, parece bien insertar aquí estos párrafos de Villalta, porque precisamente aluden á los preciosos tapices, joyas de incomparable mérito que aún guarda la corona de España. Lástima es, ciertamente grandísima y deplorable, que por causas que nosotros ignoramos no estén ya publicadas mil veces tan admirables joyas, que, como propiedad de la corona, no puede cualquiera, por ejemplo El Arte en España, copiar y reproducir para que los goce el mundo y admire tanta riqueza y hermosa obra de arte, así como tambien para que no se pierdan sus líneas y memoria, si algun desgraciado accidente los hiciera desaparecer. El curioso lector habrá comprendido que Villalta alude á los tapices de Rafael, y con esto y con de-

cir la época y punto donde fuéron hechos, basta para conocer que son objetos de arte de primer órden en su género.

D. Leonardo del Castillo, autor del *Viaje del Rey N. S. Don Phelipe IV á la frontera de Francia, y desposorio de la Serma. Sra. Infanta de España y solemne juramento de la paz* (Madrid, 1667), nos enseña en la página 226, que *en la pieza primera, despues de esta galería* (la del cuarto del rey de España), *se puso una tapicería de seda y lana de la historia de S. Pablo,* en la casa levantada por España sobre la isla de los Faisanes, para la entrega de la Infanta á su esposo Luis XIV. Sabemos, pues, que estos tapices, que son los mismos que Villalta refiere, hicieron en 1660 el viaje á la frontera de Francia. Y como el Aposentador mayor de Palacio era por su cargo á quien competia el decorado de los aposentos reales de España en aquella solemnidad política, D. Diego Velazquez de Silva, caballero del hábito de Santiago y Aposentador mayor de Palacio entonces, fué quien eligió para la *primera* pieza del cuarto del Rey de España estos tapices, que tanto como Villalta admiraria cuando los escogió para la jornada y cuando los dió tal colocacion.

Y acaba este curioso manuscrito, que de tantas cosas que no conocemos nos da ligera noticia, por describir la imágen de San Gerónimo *esculpida de bulto de mármol* que se guardaba entonces en Santa María la Mayor de Roma. Por curiosidad, más que por otra cosa, nos hemos determinado á publicarlo. ¡Ojala se hallen algun dia las obras de Villalta que desconocemos, y los dibujos que deben acompañarlas!

V.

# D. ANTONIO MARÍA ESQUIVEL.

El dia 9 de Abril de 1857 á las ocho en punto de la noche, á los cincuenta y un años de su edad, terminaba en Madrid la existencia de un activo y laborioso artista á quien todavía la severa crítica no puede juzgar con imparcialidad.

Nacido en Sevilla el dia 8 de Marzo de 1806, fué hijo del capitan de caballería D. Francisco Esquivel y de doña Lucrecia Suarez de Urbina, amantísima madre que habiendo perdido á su esposo el dia 16 de Julio de 1808 en la célebre batalla de Bailén, dejándola sin recursos, supo encontrarlos en su corazon para luchar con las mayores privaciones protegiendo y educando esmeradamente al pobre huérfano de quien era el único amparo.

Heredó Esquivel el belicoso genio de su padre, y su corazon jóven y entusiasta vacilaba entre la gloria que le ofrecia la vida aventurera del soldado y la más tranquila y no menos cierta del artista: su buena madre que no olvidaba nunca su viudez y temia que el cielo destinase al hijo la misma suerte que al padre, temia tambien verlo empeñado en las luchas que con la fortuna habia de sostener en la otra carrera á que se sentia inclinado. Dormidas ó muertas las artes por el belicoso viento que con furor habia soplado sobre toda la Europa, el corazon maternal presentia que no eran ciertamente la paleta y los pinceles los mejores medios para salir del estado de privaciones y escaseces en que hasta entonces habian vivido ambos. Lu-



chaba, pues, por mitigar sus arranques guerreros y artísticos poniéndole siempre delante las ventajas que podian ofrecerle la lucrativa profesion de las letras, y haciéndole ver en lontananza la respetable y tranquila toga del magistrado.

Pero Esquivel era andaluz, nacido y criado en Sevilla, patria de aventureros y de artistas, sus juegos habian sido bulliciosos, sus paseos y horas de ocio se habian dedicado á recorrer los templos y admirar las hermosas obras con que el arte los habia decorado, y si bien consintió en renunciar á la carrera militar, persistió en su idea de ser pintor, logrando vencer con su entusiasmo la repugnancia que por ella tenia su madre.

Asistió, pues, desde entonces con asiduidad y aplicacion á la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, recibiendo sus primeras lecciones de D. Francisco Gutierrez, artista sevillano que habia adquirido alguna fama por sus felices imitaciones de Murillo.

Adelantaba rápidamente en el dibujo, cuando en 1823 ocurrió el ataque de Cádiz por el duque de Angulema, y nuestro presunto artista, que sólo tenia diez y siete años, volvió á sentir su primer deseo de empuñar las armas, no siendo el último entre sus muchos jóvenes compañeros que arrojando lápices y pinceles y abandonando el hogar paterno, corrieron á contribuir á la defensa del Trocadero, en donde es opinion general, que hemos oido manifestar á algunos de sus contemporáneos, que se distinguió por su incesante actividad y valor, alcanzando, más tarde, en 1840 en premio, la cruz y placa de aquel sitio.

Vuelto á sus estudios, poco tiempo permaneció exclusivamente dedicado á ellos: aquella alma inquieta ansiosa de emociones, tenia necesidad de una ocupacion constante, el arte no la llenaba por completo y apenas cumplidos los veinte y un años Esquivel se unia á una jóven á quien amaba, pobre como él, pero tambien como él rica de ilusiones y esperanzas.

Las obligaciones que con su matrimonio habia contraido, le hicieron buscar por todos lados el medio de cumplirlas, pero en medio de sus nuevas ocupaciones, poco artísticas, encontró tiempo bastante

para ocuparse del arte que amaba y llegó á hacerse conocer no sólo en Sevilla sino en Madrid á donde habia enviado algunas de sus obras.

Sin embargo, á pesar de lo afanado de su vida, sus recursos eran escasos; era su sueño emanciparse completamente de toda ocupacion que le impidiese dedicarse únicamente á la pintura, y trabajaba con ánsia á fin de reunir los medios suficientes para venir á la córte donde esperaba hallar ancho y productivo campo á su ambicion de gloria y bienestar; pero pasaba dia tras dia sin que viese aumentar sus cortas economías, y quizás nunca hubiera podido hacer su deseado viaje á no venir en su ayuda un verdadero y generoso amigo, el cónsul inglés, Mr. Willians que le proporcionó los medios para ello hácia el año de 1832.

Una vez en Madrid, la Academia de San Fernando, le abrió sus puertas, y en 1.º de Julio de 1832 le nombró académico de mérito, y desde entonces, rodeado de amigos, que su carácter cordial y franco habia sabido ganarle, y, no escaso de obras, determinó fijar aquí su residencia.

Para quien conozca cuál era la principal ocupacion de los artistas en aquella época, será inútil decir que Esquivel pintó entonces un número prodigioso de retratos. Sin despreciar este género, creemos que para el artista que se siente con fuerza para volar más alto y el público sentencia á no pasar de ese límite, debe de ser trabajo cansado, capaz de apagar su sentimiento convirtiéndolo en una especie de máquina. Esquivel debió conocer que la falta de amor á el arte, y la ignorancia de los principios más elementales de él, eran la causa de que la pintura no produjese entonces otra cosa. Con la extraordinaria actividad que le distinguia, no sólo contribuyó á la fundacion del Liceo, sino que en él, encontró ayuda y eco todo pensamiento que tendiera á elevar á el arte y sacarle de la postracion en que estaba sumido.

En el año de 1840, una enfermedad de la vista, le privó de la hermosa luz del dia, pero en medio de su desventura y padecimientos

tuvo el consuelo de ver (cosa rara) cuán verdaderas eran las amistades que en Madrid habia contraido: todos y en especial sus compañeros del Liceo, acudieron á aliviar su desgracia. Esquivel, que durante ella no cesaba en sus palabras de expresar su agradecimiento, lo hizo público y patente cuando despues de mucho tiempo y sufrimientos recobró la vista, regalando al Liceo, al cual profesaba un gran cariño, su cuadro de *La caida de Luzbel.*

Desde esta época hasta la de su fallecimiento continuó Esquivel constantemente ocupado de su arte y la enseñanza de numerosos discípulos, no dejando nunca pasar las ocasiones que la casualidad le ofrecia de manifestar cuánto le amaba y de comunicar su entusiasmo á cuantos de él le hablaban, y aún poco antes de su muerte llevado de su genio inquieto fué el principal iniciador de la *Sociedad protectora de las Bellas Artes*, que fundada con un objeto noble y elevado vivió lánguidamente y murió poco tiempo despues de su principal fundador quizás por falta de su apoyo.

No pretendemos hacer un catálogo de sus cuadros. Nuestro propósito se limita por hoy á consignar que Esquivel, como todo artista, comprendió la utilidad, la necesidad quizá de saber grabar al agua fuerte; pero este intento no lo llevó á cabo nuestro pintor con la misma firmeza con que perseveró en el manejo de los colores. Verdad es que, muy débil Esquivel en el dibujo, no hallaria con la aguja y la punta seca el buen efecto y pronto resultado que creia ver en sus lienzos. Considerando sin embargo, la época tan poco aficionada en general á las artes, en que vivió, y el triste y lastimoso estado que entonces alcanzaban las artes de reproduccion en Madrid, algo vale, creemos, el agua fuerte que hizo, y en este número de El Arte en España reproducimos.

Ya que no de todos, acordémonos de algunos de sus cuadros, como por ejemplo *La despedida de Agar;* el *David,* que hizo para el difunto señor Santaella; *La Vírgen de Belen; El sacrificio de Isaac; Sta. Teresa* y *Sta. Isabel,* pintados para la iglesia de Chamberí; otra *Sta. Teresa* para un particular de Chile; *El Salvador; Cristo crucificado* y en fin el cuadro llamado *de los poetas* que guarda hoy el Museo Nacional, y que repre-

senta al pintor con paleta y pinceles, enfrente de su caballete, rodeado de todas las notabilidades literarias de la córte de aquel entonces (1846), que oyen leer al poeta Zorrilla una composicion.

No es este cuadro una obra maestra, ni mucho menos, pero se nota en él que el pintor lo hizo con amor, sabiendo muy bien que aquel lienzo habia de tener con el tiempo mucha estimacion. Y no se engañaba en ello, porque hoy dia, trascurridos ya veintidos años desde su fecha, ha adquirido grande importancia, porque nos enseña las figuras de eminentes varones que ya no existen, y nos da á conocer el carácter de una época que merece estudiarse, porque entre otras cosas, de ella arranca el renacimiento de los estudios críticos sobre bellas artes, que nosotros cultivamos con tanto cariño, ya que no con algun provecho.

Más cuadros pudiéramos citar, pero baste decir que Esquivel trabajó mucho y dejó muchas obras: además de sus cuadros y retratos que todos conocemos, dejó innumerable cantidad de dibujos y bocetos, grabó aguas fuertes y dibujó litografías; y á las primeras pertenece la que con el presente número damos á nuestros suscritores.

Como hemos dicho anteriormente, todavía la crítica no puede juzgarle con imparcialidad, porque su muerte está muy reciente, pero cuando llegue este caso téngase presente que Esquivel nunca estuvo en Italia, que pintó en España y sólo en España aprendió lo que supo, y que si se puede decir que fué pobre su dibujo, debe tambien de tenerse en cuenta que pobre fué de medios y de tiempo el artista para perfeccionarse en él.

R. S. N.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

---

### DOCUMENTO Núm. II.

SIGLO XIII.

Indumentaria. — Orfebrería. — Encuadernacion.

Esto es lo que falló el arzobispo D. Gonzalo (1) de las cosas que fueron del arzobispo D. Sancho su antecesor (2).

Una capa et una casulla de cendal violado de Ultramar con sus orfreves.

—Dos casullas de xame violado con sus orfreves.

—Una casulla & una capa & una dalmatica de diáspero blanco con sus orfreves. Casulla & túnica & dalmática de baldaquí de Venecia con sus orfreves.

Una casulla & tres capas de xame verde con sus orfreves.— Dos casullas & dos túnicas e una dalmática & tres capas de

---

(1) Este D. Gonzalo, fué D. Gonzalo García Gudiel, primer arzobispo de Toledo que alcanzó el capelo cardenalicio. Duró su pontificado desde el mes de Mayo de 1280, hasta el año 1299.

(2) Este documento es una prueba muy fehaciente de que no llegó á tomar posesion ó ser realmente arzobispo de Toledo D. Fernando Rodriguez Cobarrubias, puesto que el D. Gonzalo llama su antecesor, no á este D. Fernando, sino á D. Sancho, hijo de D. Jaime I, hermano de doña Violante mujer de D. Alonso el Sábio. Este prelado murió en la batalla de Martos en 1275. D. Fernando Rodriguez Cobarrubias, aunque electo en 1276, parece que renunció en 1280, sin haberse confirmado su eleccion y mucho menos tomado posesion de la mitra.

xame verdejo con sus orfreves. Casulla & capa de *paño morisco* nielado con sus orfreves.

Tunica e dalmatica de cendal con vias de oro & campo vermesi. Dalmatica de cendal blanco con vias de oro.

Tunica de panno de peso — una capa vieia de emperial. Estola & manipulo de *obra de Ingalaterra*, & otra estola — tres mitras. La una de esmaltes de oro tirado & aljofar: la otra de *obra contrafecha* con aljofar; la otra de oro tirado & de aljofar. —E otras tres mitras blancas. Dos fazalias de diaspio blanco con listas de oro. Dos fazalias de seda blanca con listas de oro, dos fazalias de cataxame blanco. Dos delantales por á altar, el uno istoriado, el otro labrado de seda. Unas fazalias labradas de seda á imajenes por á *prodevocion* (sic). Una toca con listas de oro. Un pedazo de cendal blanco con listas de oro. Una toca vermeia. Un paño de peso por á facistol. Cuatro pares de luas et una arquita de cuero. — Una arquita de plata por á reliquias, con granadas & prasmos. Dos reliquiarios de cristal. Dos cruces de man cubiertas de plata, et una de cristal. Una imajen de marfil et una ampolla de balsamo. Dos ostiarios cubiertos de seda. Una croça de marfil. Dos sabanas labradas con seda por á altar et una blanca de *almast*. Una fazalias labrada de seda por á peynar — otras de Remo por á limpiar manos, sin seda: una alva con aparado vermejo et un amitto & un maniplo, un peine de marfil — dos sabanas blancas de lino por á altar. Dos ciriales de cristal — una cruz labrada de oro e de plata per á *senna* (sic). Una casulla de pano de Torres con aljofares. Una *capa á imajénes* de brosladuria sobre xame vermeio con una brocha de plata.— Libros (1)... Un quaderno de fechos de Toledo, que comienza *en guarda del arcidiagno de Toledo:* un enforzado et un libro que dicen *planeta* que traxo *Pedro Perez*. Unas decretales vieias, libriello de Jofredo con cu-

(1) Siguen muchos libros de devocion. Creemos inútil advertir que en estos documentos seguimos cuidadosamente la ortografía de los manuscritos que nos han servido de modelo.

bierta morisca apaiado. . . . . . . Para estas cosas veer & escrevir fueron dados por cabildo D. Miguel Xemenes dean, Maestre Jofre arcediano de Talavera, Maestre Johan Dean de Cuenca, Johan Domingues, Pedro Perez, Guillen Alonso Melendez, Maestre Pedro, Peres de Cibdad Canonigo de Toledo. Et porque esto non viniese en dubda fueron fechas dos cartas por a. b. c. la una que toviese nuestro Señor el arzobispo et la otra el cabildo: Et las dos cartas sobre dichas castiellos et leones et aguilas de oro con brochas de plata fincaron en la iglesia.

—Pergamino de poco más de quarta de alto y media vara de ancho, letra redonda hermosa.—B. N. Cod. Dd. 42.

G. C. V.

# PINTURAS MURALES

RECIENTEMENTE DESCUBIERTAS.

---

En el antiguo castillo de Brihuega, villa importante de la Alcarria, á cuyas puertas se dió la célebre batalla de Villaviciosa, último lance de la guerra de Sucesion, acaban de descubrirse algunas pinturas murales que ofrecen bastante interés. Aun cuando en mal estado esta fortaleza, y sirviendo hoy de cementerio, se conservan en pié todos sus muros principales, interiores y exteriores y del exámen de ellos puede resultar la afirmacion de que todas, ó la mayor parte de las habitaciones han sido pintadas.

De mayor interés y antigüedad entre ellas es la que existió en el ángulo de la izquierda del cementerio bajo, apoyada en la torre del Homenaje, y en la cual, derribada una mampostería, se halló un zócalo en ángulo, de unas tres varas de longitud total, adornado de curiosas pinturas. Estaban estas divididas en cuatro compartimientos, ocupado el primero por dos figuras humanas al parecer músicos; el segundo con una linda tracería arabesca; el tercero presenta una cigüeña con un pez en el pico, y el último es igual al segundo. El color empleado para el fondo es rojo; las figuras son blancas, y el todo está recamado por dos cenefas de adornos imitando toscamente una série de SS. La pintura está dada al temple y sobre una capa de bastante buen estuco, separada del muro por otra de cal; fué imposible hacer la segregacion deseada para la traslacion del monumento á esta córte, y con gran sentimiento mio quedó expuesto al aire libre, aunque encomendado á personas celosas.

A juzgar por los trajes y por el gusto artístico del castillo, no creo sea aventurado hacer subir esta pintura á fines del siglo XIV. Es su estilo el mudejar, revelado en las tracerías puramente árabes que adornan dos de los cuatro compartimientos.

En este mismo género, y sin duda á imitacion de dicho monumento, se pintaron las tracerías (de puro estilo árabe casi todas) que adornan los zócalos de muchas habitaciones, incluso el salon de la gran torre. Es este de figura semielíptica; columnas adosadas en sus muros y rematadas en capiteles góticos hábil y graciosamente dibujados, los cuales sostienen las fuertes herraduras de la bóveda que convergen en un sencillísimo roseton: por encima de una cornisita de aristas angulares que corre á dos metros de altura, se ven (y en los desconchados que ha sufrido el blanqueo que posteriormente cubrió el salon) trazos dorados de cuya intencion artística no pude cerciorarme por no haber tenido tiempo sino para descubrir á la ligera todos estos restos pictóricos. El zócalo es de negra tracería árabe, diversa en los diferentes muros. En otras habitaciones he visto adornos remedando piñas, rosetoncillos y cenefas de diferentes colores, aunque empleados de peor manera.

El último piso de esta torre, hoy destruido casi por completo hasta en sus paredes, de las que sólo resta la puerta, tambien estuvo pintado y aún conserva un medio grifo al cual la intemperie ha respetado hasta hoy. Cuando estaba á punto de salir de aquella poblacion, supe que debia haber restos pintados, si bien cubiertos por el blanqueo, en los dos muros en que se apoyan las galerías del cementerio bajo.

JUAN CATALINA GARCÍA.

# BIBLIOGRAFÍA.

## RUDIMENTOS
## DE ARQUEOLOGIA SAGRADA

Por D. JOSÉ VILLA-AMIL y CASTRO,

Académico correspondiente de la Real de la Historia.—(*Lugo, Imp. de Soto Freire.*)

No puede negarse que si no tan aceleradamente como de desear fuera, al menos algo va extendiéndose por nuestra patria la aficion al estudio de nuestras venerables antigüedades de los siglos medios, despreciadas y vilipendiadas desde que el renacimiento clásico de los Herreras y Toledos hizo entender al comun de las gentes, que fuera de su estilo no podia ser bello ni cómodo un edificio, y que los levantados durante la edad media, y sin sujecion por consiguiente á los inalterables cinco órdenes de arquitectura corregidos y arreglados por Vignola, no eran más que productos de imaginaciones, bárbaras y extraviadas, indignas de un pueblo que en medio de las sangrientas luchas religiosas del siglo XVI, guardaba inalterable la fe de sus mayores, dando al mundo, público testimonio de su celo por ellas, al levantar como por encanto el tan célebre y conocido Monasterio del Escorial. El nuevo edificio tomó parte entre las maravillas del mundo, y quedó como patron, de donde variando la escala, se podia, segun las necesidades del programa, sacar un templo, un palacio, un colegio, un hospital, etc. ¡Tanta y tan fecunda es la unidad que presentan los edificios greco-romanos del siglo XVI!

Hasta fines del pasado siglo, siguieron dominando exclusivamente estas ideas, y gracias, cuando algun crítico al dignarse fijar su atencion en un monumento anterior al siglo XVI, se contentaba con calificarle como una *antigualla gótica de no mal gusto*. Jovellanos fué el primero que levantó su voz en defensa de estas antigua-

llas, y desde entonces puede decirse que empezó la aficion á su estudio, si bien limitado á muy corto número de personas, que las defendian más bien por recuerdo histórico, que no por sentimiento de su belleza; pues de sus mismas plumas salieron los entusiastas y exagerados aplausos á los arquitectos de Fernando VI y Cárlos III.

La aparicion de la escuela romántica literaria, ha sido en nuestro siglo la voz de alarma que ha hecho volver la vista á una generacion entera hácia los restos de los castillos, de los conventos y de los templos levantados en la edad media; y las poéticas descripciones de muchos de ellos, la necesidad de ilustrar con grabados las ediciones de lujo de los escritores románticos, y el ódio á todo aquello que podia sujetar la fantasía del poeta ó del artista, fuéron entre otras las causas que hicieron fijar la atencion en aquellos monumentos, por bárbaros y extravagantes tenidos hasta entonces. Iniciado ya el movimiento empezaron las publicaciones de los periódicos artísticos y literarios, en los que á vuelta de muchos versos y no poca prosa, aparece de vez en cuando algun artículo sobre la Catedral de Toledo ó el Álcázar de Segovia. A estos siguieron pronto las descripciones artísticas de algunas de nuestras ciudades más ricas en monumentos, y por fin, hace algunos años que el Gobierno nos va dando á conocer por dósis homeopáticas las joyas del arte español en las magníficas láminas que publica la Comision de Monumentos.

Todos estos trabajos y las importantes obras que sobre la materia han salido á luz en las naciones extranjeras, unidos al mayor desenvolvimiento que en nuestros dias han adquirido los estudios críticos, han hecho que la arquitectura de la edad media vaya conquistando en nuestro país el lugar que se merece; y si por causas independientes de la voluntad de los artistas, no han llegado aún á construirse templos góticos como en Francia, Alemania é Inglaterra, al menos se miran ya con respeto los que existen, y cuando alguna mano aleve profana y pretende derribar alguno, mil y mil voces se levantan contra ella, y generalmente se salva el monumento amenazado.

Una de las clases que más pueden hacer en favor de los antiguos templos es el clero, que teniéndolos á su cargo, puede contribuir eficazmente á su conservacion y hasta á su restauracion, si el estado de los fondos de fábrica ó la piedad de los feligreses lo permiten. Pero para esto hace falta que siguiendo el ejemplo de los sacerdotes extranjeros, se dé á los nuestros la instruccion necesaria para que, conocedores los párrocos de los diferentes estilos arquitectónicos que han florecido en nuestro suelo, impidan las bárbaras restauraciones y revocos que con el aparente objeto de hermosear los templos, no solamente los afean, sino que los desnaturalizan, haciendo

desaparecer de ellos una gran parte de sus bellezas. Urgente es por demás, proporcionar al clero español obras baratas y en las cuales pueda empezar á conocer los principales elementos de las artes que pasaron, á apreciar las bellezas de los edificios y objetos del culto puestos á su cargo, y á ir finalmente, extendiendo entre sus ovejas el gusto de esta clase de obras tan generalizado ya por el extranjero, sobre todo entre los jóvenes que en él se dedican á la carrera eclesiástica.

Este es el objeto del libro escrito y publicado por el Sr. Villaamil y Castro, objeto que no podemos menos de aplaudir y considerar como muy digno, y tal vez hoy el primero que debe ocupar las plumas de los escritores de arqueología y bellas artes. El estar dedicado el libro á S. Emma. el Cardenal Arzobispo de Santiago, nos hace esperar que probablemente á estas horas ya lo habrá leido la mayor parte de los párrocos de aquella diócesis y que tal vez no se pasen muchos años sin que veamos los frutos que de él recogen las provincias gallegas tan ricas en monumentos de toda especie.

El autor de la obra de que nos estamos ocupando, despues de encarecer en su prólogo, con gran copia de citas, la conveniencia que para el sacerdote presenta el estudio de la arqueología sagrada, y de enumerar con inusitada franqueza las obras nacionales y extranjeras que para la redaccion de su libro ha tenido presentes, reseña sucintamente en la introducion las épocas en que han florecido cada uno de los diferentes estilos arquitectónicos, clasificándolos ordenadamente y dando á conocer sus caractéres dominantes. Doce hojas escasas ocupa esta introduccion, que en nuestro parecer debia ser la parte más interesante del libro, por ser á la vez el fundamento y la síntesis de él, y, á decir verdad, hubiéramos preferido que preocupándose menos el autor de los términos técnicos, y de la letra bastardilla, hubiera dado á sus lectores algunas ideas acerca de las relaciones que entre los varios estilos existen y cómo insensiblemente se han ido modificando unos elementos é introduciendo otros nuevos en un estilo existente, hasta llegar á dar vida al que habia de reemplazarle. De esta manera creemos hubiera aparecido con más unidad su, por otra parte, recomendable trabajo.

La arquitectura, primera de las artes bellas, por razon de antigüedad y de la cual son las demás del diseño consecuencias necesarias; que habiéndolas cobijado y dado calor en su infancia, continúa prestándoles sus formas y caractéres y sirviéndoles de campo abierto donde presentar á la admiracion pública las obras producidas por el génio de sus artistas, ocupa con justicia la mayor parte del libro; y es tambien la primera de que se ocupa el autor. Partiendo de lo simple á lo com-

puesto, da este á conocer primeramente los principales elementos de la construccion, como son los arcos, arcadas, bóvedas, apoyos, capiteles y basas. Describe en seguida los materiales y ornatos que se emplean en aquella, y finalmente se ocupa despues del estudio de los templos católicos, analizando primeramente sus plantas y disposiciones interiores, y dedicando el cuarto y último capítulo de la primera parte á la descripcion de sus fachadas, torres, puertas, contrafuertes, etc. Mas variedad ofrece la lectura de la segunda parte, en la que, aunque muy ligeramente, se ocupa de las demás bellas artes, dando á conocer las vicisitudes de la pintura, escultura, iconografía, simbología, orfebrería, etc. Al tratar de la primera de todas estas, da una brevísima noticia de las diferentes escuelas y pintores más notables de ellas, con las fechas de su nacimiento y muerte.

Los dos capítulos siguientes están consagrados á describir los accesorios del templo, ocupándose en el primero, de aquellos que como los altares, púlpitos, etc., no son de fácil ni mucho menos frecuente traslacion, y en el segundo de los vasos sagrados, relicarios, alhajas y libros. Tanto este capítulo como el siguiente, en que el autor se ocupa de las ropas necesarias al culto, telas suntuarias, vestiduras sacerdotales, etc., tratan de una materia de las más interesantes para el conocimiento de la historia de las artes españolas; pero al acabar de leerlos no hemos podido menos de sentir que el autor, probablemente por razones independientes de su voluntad, no haya estudiado con detenimiento los ricos ejemplares que de orfebrería, tejido, etc., debe haber en los templos de su vecindad, pues nada nos dice de ellos. Esto no nos sorprende, ni pretendemos hacer por ello un cargo al Sr. Villaamil y Castro, pues desgraciada y prácticamente conocemos los obstáculos casi insuperables que, con cortas excepciones, se presentan en nuestra católica España á todo el que desee estudiar, dibujar y dar á conocer las innumerables obras de arte que guardan nuestras catedrales en sus tesoros y bibliotecas.

Un apéndice sobre la música sagrada, un vocabulario francés-español de algunos términos técnicos de arquitectura y dos índices completan las 260 páginas útiles de que consta el libro, cuyo texto aclaran dos láminas en piedra, hechas en la litografía de Marquerie, en esta córte.

No está ciertamente el libro que acabamos de reseñar exento de defectos, pero ni son tantos ni tan grandes que debamos insistir sobre ellos, y sobre todo la modestia y laboriosidad del autor merecen de sobra la benevolencia de nuestra crítica; pero por amor á la verdad y á las artes españolas nos es preciso decir con entera

franqueza nuestra opinion sobre la obra del Sr. Villaamil y Castro, que hemos leido con interés, teniendo solamente, al volver la última página, que lamentar que no haya el autor seguido el camino más fácil y trillado siquiera, pero más propio en nuestro concepto para dar idea de lo que fué el arte en los siglos medios y de que le dan ejemplo los manuales extranjeros. El «tratar cada artículo de por sí separadamente como los artículos de un Diccionario,» tiene gravísimos inconvenientes en el caso actual. Sin duda el autor recordando el libro de M. Violet-le-Duc, y encantado con su doctrina ha querido imitarle hasta en la forma, sin tener en cuenta que aquel es ya la suma de todos los estudios que sobre la arquitectura francesa del siglo XI al XVI se han hecho; y que redactado con una gran extension le ha sido fácil á su autor dar ideas muy completas de los objetos y estados del arte en sus diferentes períodos, habiendo artículos que como los de *arquitectura, catedral, construccion,* son cada uno un folleto, y sin embargo, á pesar de ser indudablemente la mejor obra entre todas las de su clase, no sirve para empezar por ella el estudio de la historia del arte, ni para hacer nacer la aficion y el gusto á la arquitectura gótica, siendo sin embargo una obra sin igual para aumentar el caudal de conocimientos adquiridos anteriormente en otras que se ocupan de la materia con otro método más filosófico y apropiado á la enseñanza. No basta, en nuestro concepto, dar á conocer las formas de cada elemento arquitectónico en cada uno de los diferentes estilos; es preciso dar idea de lo que ha sido el estilo en sí y con relacion á los que le han precedido y reemplazado en la historia del arte. Cuando se escribe de arqueología en «una nacion donde esta ciencia es muy poco cultivada y casi desconocida,» no se puede empezar por dedicarla un Diccionario; en nuestro concepto, lo que hay que publicar es un libro en que con la mayor claridad y concision se den ideas precisas y terminantes de las vicisitudes del arte, de las causas de la desaparicion sucesiva de los diferentes estilos y de su sustitucion por los subsiguientes, demostrando las bellezas y defectos de cada uno: en una palabra, llevando aunados el estudio histórico del arte con el crítico, para que de este modo, obligando al lector á reflexionar sobre el texto, le facilite la retencion de él, é insensiblemente se irá aficionando al estudio, procurará adquirir obras más extensas y sobre puntos determinados del arte y aumentar con ellas el caudal de sus conocimientos.

Entre las varias y numerosas causas que han impedido en España los progresos rápidos de la arqueología, es una muy principal la circunstancia de estar escritas en idiomas extranjeros la totalidad de las obras de este ramo que pueden servir de guia á los que se dedican á esta clase de estudios; esta dificultad insuperable para

aquellos que los ignoran, es grande tambien aún para los que los comprenden, pero que ajenos al arte del constructor, ignoran los términos técnicos empleados por los artistas españoles : y como por regla general en España los arquitectos ó ingenieros son los que por rara casualidad escriben de bellas artes, así se ven la mayor parte de los artículos y libros que con estas tienen relacion, atestados de palabras extrañas, de las cuales la mayor parte tienen equivalencia exacta en nuestro idioma.

A obviar esta dificultad ha venido el Sr. Villaamil y Castro en el vocabulario francés-español colocado al fin de su obra; pero mirado tal vez por su autor como parte muy secundaria de ella, no ha empleado en él toda la minuciosidad y esmero que en nuestra opinion merece el asunto, y de ahí resulta el haberse dejado en francés palabras que como *agrafa, console, dôme,* y algunas otras tienen en cualquier Diccionario su exacta equivalencia en grapon, cartela, media-naranja, etc.; el no haber explicado con frases, otras que como *jubé,* no la tienen, y que traducido *jube,* queda ininteligible para el que no conoce el idioma francés; y finalmente, y esto es más grave, haber traducido algunas variando por completo su significacion castellana. Para no ser prolijos, sólo le citarémos dos : *Galbe* y *Plafond.* Traduce el autor la primera por *entasis* y la segunda por *paflon,* resultando de aquí que galbe, que significa en francés, segun Capmany, Gálibo : «corte gracioso y proporcionado que se da á alguna pieza de adorno, ensanchándose hácia arriba», significa para el Sr. Villaamil y Castro, «la hinchazon ó panza que forman algunas columnas en su primer tercio», y que plafond, «cielo raso, el techo trabajado en esta forma» *(Capmany),* significa para el autor «el vuelo ó salida plana que se le da á la cornisa, por la parte inferior ó á otra moldura cuadrada» *(Matallana).*

Con sentimiento hemos tenido que señalar estos defectos hijos únicamente, seguros estamos de ello, de haberse el Sr. Villaamil fiado más de lo conveniente de los términos técnicos empleados en algunas obras de bellas artes, sobre todo en las descripciones artísticas y pintorescas de nuestras principales ciudades y monumentos, en los cuales parece que sus autores sólo se propusieron acumular palabras raras y extrañas que no figuran en ninguno de los Diccionarios de arquitectura publicados hasta el dia, ni en el de la lengua, pero que dan al discurso un cierto aire de erudicion y suprema sabiduría, que en aquellos tiempos felices en que se escribieron y en que se creia siempre al autor de un libro de bellas artes por su palabra, debia encantar al lector y facilitarle su estudio con el *conopio* y la *ojiva túmida,* la *imafronte* y las *arcaturas,* el *albanecar* y el *arrocabe* y tantas otras voces á cual más peregrinas aplicadas muchas veces á objetos que nunca han tenido los nom-

bres con que en estas obras se las distingue, y cuyos autores nos traen siempre á la memoria á el D. Hermógenes de Moratin. Sea pues más cauto en lo sucesivo el Sr. Villaamil y Castro, y lea con alguna desconfianza las obras de ciertos autores aunque tengan fama de sábios y ocupen puestos en las Academias y Comisiones Arqueológicas, que no son sábios todos los que parecen y tienen por sus destinos obligacion de serlo.

Reasumiendo, pues, para terminar nuestro artículo, dirémos que los *Rudimentos de arqueología sagrada* que ha escrito el Sr. D. José Villaamil y Castro forman un libro que merece ocupar un puesto en las bibliotecas de los amantes de las bellas artes españolas, como un ensayo feliz que creemos que el autor corregirá y ampliará con esmero, si como le deseamos, se agota pronto la primera edicion de su obra.

E. de Mariátegui.

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# LOS GABINETES DE ESTAMPAS,

## SU UTILIDAD.

—



A hace algunos meses que dos acontecimientos de gran importancia para el arte tuvieron lugar en España, la creacion de un Museo arqueológico fué el uno, y el otro la adquisicion por el Estado de la coleccion de estampas y dibujos reunida por el académico D. Valentin Carderera.

El Arte en España, que desde su aparicion viene ocupándose de los estudios que tienen relacion con el primero, y que abriga la presuncion de creer que ha contribuido alguna cosa en difundir el gusto hácia ellos, lo ha hecho tambien más de una vez de la necesidad indispensable que el arte sentia de un gabinete de estampas, en donde el artista, el arqueólogo, el historiador y hasta el artesano, encontrasen ancho campo y copioso material para sus estudios.

Creyendo firmemente que los libros no pueden decirlo todo, y que á veces una ojeada rápida sobre una estampa evita incertidumbres y torcidas interpretaciones de un texto que aunque sea muy claro, siempre es

confuso en las descripciones; nosotros, que hemos seguido paso á paso la influencia que en otras naciones más dichosas ha tenido en el arte industrial la adquisicion por el Estado, para ponerlas á la disposicion del público, de las colecciones de objetos de arte reunidas por particulares, no podemos menos de aplaudir hoy con todas nuestras fuerzas estos faustos sucesos y de ocuparnos de ellos en estas páginas, elevando nuestra humilde voz, á fin de que como otros muchos que auguraban para el arte un porvenir risueño, no sean estériles sus resultados.

Hay por desgracia en España personas, y algunas de una ilustracion poco comun, á quienes hemos oido con sorpresa preguntar para qué sirven las estampas, y nada tendrá de extraño que otras muchas en los tiempos de economía que corren, al saber el precio en que el Estado ha comprado la coleccion del Sr. Carderera, lo consideren como un despilfarro digno de censura: á ellas pues, y para tratar de desvanecer esta equivocada idea, harémos algunas observaciones que de otro modo estarian de más en las páginas del Arte, conocidos como nos son sus habituales lectores.

Un gabinete de estampas, es un riquísimo Museo en donde el pintor, el grabador, el arquitecto y el escultor van á estudiar la obra completa de los célebres artistas que en su arte han sobresalido, y que si bien es cierto que en él no pueden contemplarse en todo su esplendor, porque no le es dado al grabador hacer milagros, con los cortos medios de que puede disponer para la reproduccion de los objetos; no lo es menos que en el pequeño volúmen de una cartera pueden admirar con fruto el dibujo, la composicion, el arreglo de las líneas, la ornamentacion y las demás cualidades que caracterizan toda la obra de un artista, siguiendo paso á paso el desarrollo de su genio desde su primer rasguño á su última ó más acabada produccion, riqueza que á ser posible reunirla original en cualquier parte, no bastaria para pagarla la renta de muchos años de una nacion poderosa.

Un gabinete de estampas es un manantial inagotable para el arqueólogo y el historiador. El monumento destruido por el tiempo ó por la mano airada del hombre, el sepulcro, las antiguas joyas y alhajas que la codicia ó la necesidad destruyeron, cuando no la incuria y la ignorancia; la repre-

sentacion en el papel por un testigo ocular de sucesos notables, batallas, fiestas, ceremonias y hasta esos acontecimientos efímeros que tienen poco valor para un pueblo y muchísimo para su posteridad; los trajes, las costumbres, todo esto nos ha conservado el grabado, y permite á los que á estos estudios se dedican reconstruir los siglos pasados con una verdad que en vano procurariamos sacar de los libros solos.

No creemos que haya una sola persona que despues de la ligera reseña que acabamos de hacer, y meditando un poco sobre todo el bien que á las ciencias y al arte en general puede hacer un buen Gabinete de Estampas, lo crea innecesario en una nacion civilizada y culta, porque aunque considerado el arte por algunos como un lujo supérfluo, la historia contemporánea nos hace ver bien claro que contribuye, y no poco, á la riqueza de la nacion en donde brilla con todo su esplendor, verificándose que si como en los Estados-Unidos puede ser rica careciendo de Bellas Artes, la que las posee y abriga con amor, y las desarrolla con entusiasmo, es tambien rica por ellas.

Pero dejando á un lado las reflexiones que acabamos de hacer, suponiendo que es completamente indiferente la utilidad que las estampas pueden reportar á los que se dedican á la pintura, escultura, arquitectura y la historia, la geografía y las ciencias naturales, al autor y al actor, y en fin, á cuantos se ocupan y viven de las Ciencias y Bellas Artes, ¿podrá nadie negar el beneficio que está llamado á ejercer en las artes industriales un establecimiento de este género? Hoy que en todo oficio es casi una necesidad absoluta empezar aprendiendo el dibujo, es innegable que en él encontrará el ebanista, el herrero, el broncista, el alfarero, el encuadernador, el platero, el armero y todos cuantos se emplean en la construccion de los objetos necesarios para la vida y comodidad de las familias, hermosos modelos que imitar, purificando el tosco gusto que entre nosotros reina, los mil que allí encontrarán de todas épocas, desde los puros y severos adornos del arte griego, á los graciosos y elegantes del siglo pasado, formarán con su vista y su estudio por medio del lápiz, la educacion del artista, y esta no podrá menos de reflejarse en las obras que de sus manos salgan, creando no sólo un gusto que nos falta, sino una porcion de industrias de que carecemos.

Muchos ejemplos pudiéramos citar en apoyo de esta opinion. No hace mucho tiempo que la Francia compraba y ponia á disposicion del público una parte de las riquezas que contenia la célebre coleccion del marqués Campana, y poco despues los productos de su industria demostraban la influencia que su exposicion habia tenido. Bronces, porcelanas, muebles y hasta los objetos más insignificantes, respiraban el sentimiento del arte griego, del romano, del etrusco, que tan notablemente representados se hallaban en aquel admirable Museo, cuya reunion costó á su entusiasta poseedor la deshonra y la ruina.

Francia, que debe á él el gusto exquisito de las formas y adornos que tienen los mil objetos que fabrica, la preferencia que el público de todas las naciones les concede, que ha conseguido este efecto á causa del infatigable ardor que emplea en fomentar el estudio del dibujo y poner á disposicion de sus artistas industriales, no sólo numerosas y bellas estampas, sino los mismos objetos antiguos que aquellas representan, comprándolos á gran precio y guardándolos en sus numerosos Museos, que publica á ínfimo precio obras y periódicos exclusivamente destinados á este objeto, llegó á hacerse casi dueña absoluta de todos los mercados del mundo. Celosa Inglaterra, aunque tarde, conoció la causa del mal que aquejaba á su industria; no era esta la inferioridad de sus productos, por el contrario, en lo general las materias empleadas y su solidez ofrecian mayores garantías de duracion, sino su falta de gusto, ó por mejor decir, de estilo, y para remediarlo, creó á toda costa, sin reparar en gastos ni sacrificios, un Museo que ya es notable, á pesar de los pocos años que cuenta de vida. Comprendió la industria francesa el reto, y lo aceptó contestando con la creacion de la *Union Central de las Bellas Artes aplicadas á la Industria,* y organizando la magnífica exposicion retrospectiva del arte industrial.

Ante esta noble lucha de dos naciones vecinas, ricas y poderosas que en medio de las complicaciones de su vasta política ambiciosa de dirigir los destinos del mundo entero, encuentran tiempo para ocuparse del progreso de las artes que han de contribuir á su poderío, procurando aumentar sus mercados y con ellos la riqueza patria, nosotros hace mucho tiempo permanecemos con los brazos cruzados, ocupados únicamente de

nuestras miserables luchas de partido que absorben y esterilizan la inteligencia de nuestros mejores ingenios, dejamos perderse ó arrebatarnos por extranjeros las riquezas que nuestra España encierra; nadie se ocupa de los restos que nos dejaron el arte romano, el gótico, el árabe; se cree hacer algo con crear comisiones que nada pueden, unas por falta de inteligencia, otras de medios, y con la publicacion de un libro cuyo costo hace su adquisicion imposible, aunque por el interés de sus láminas y texto fuese de indispensable utilidad; se critica todo gasto que tenga un objeto exclusivamente artístico, mientras no se repara y aún se aplauden otros de una inutilidad reconocida por todos, y como no tiene donde aprender ni quien le enseñe, el artista que emprende una obra de arte industrial, se inspira para ella en el renacimiento francés, porque nadie le ha dicho que esta resurreccion del arte se verificó en Italia, de donde la importaron artistas de aquel país, y á donde fuéron en su busca los de todas las naciones, que luego le acomodaron á las exigencias é ideas de cada pueblo, que fué en el nuestro donde se conservó quizás más puro y con un carácter esencialmente español desconocido en Europa, y sobre todo, porque siendo los viajes caros y no teniendo como hemos dicho, modelos donde estudiar el arte patrio, le es mucho más económico y cómodo hacerlo en los numerosos libros que nuestros vecinos publican, cuando no en alguna mala litografía comprada en el Rastro.

Nosotros que cuando vemos estampado en el papel ó en las conversaciones el atraso en que vivimos, nos contentamos con echar mano al libro de nuestra historia y arrancar algunas páginas que enseñamos diciendo lo que fuímos, tiempo es ya que dejando en paz al pasado, nos ocupemos del presente y pensemos en el porvenir : hora es ya de procurar emanciparnos de la tutela extranjera, bajo la que vivimos desde hace tanto tiempo, y así como bastó una ligera proteccion á las Bellas Artes para que pudiésemos demostrar patentemente que aún tenemos pintores y escultores, bastará, estamos seguros, ocuparse sériamente de los medios de favorecer el arte industrial, para que á su abrigo se cree, lentamente es verdad, pero lleno de fuerza y de vida, y llegará un dia en que lleve sus productos á luchar con los de otras naciones, ofreciendo la nove-

dad que puede al presentarse adornado con las nuevas galas que le ofrecen el arte árabe y el cristiano-mahometano, tan poco conocidos y tan mal estudiados por los pocos extranjeros que visitan á escape nuestra hermosa patria.

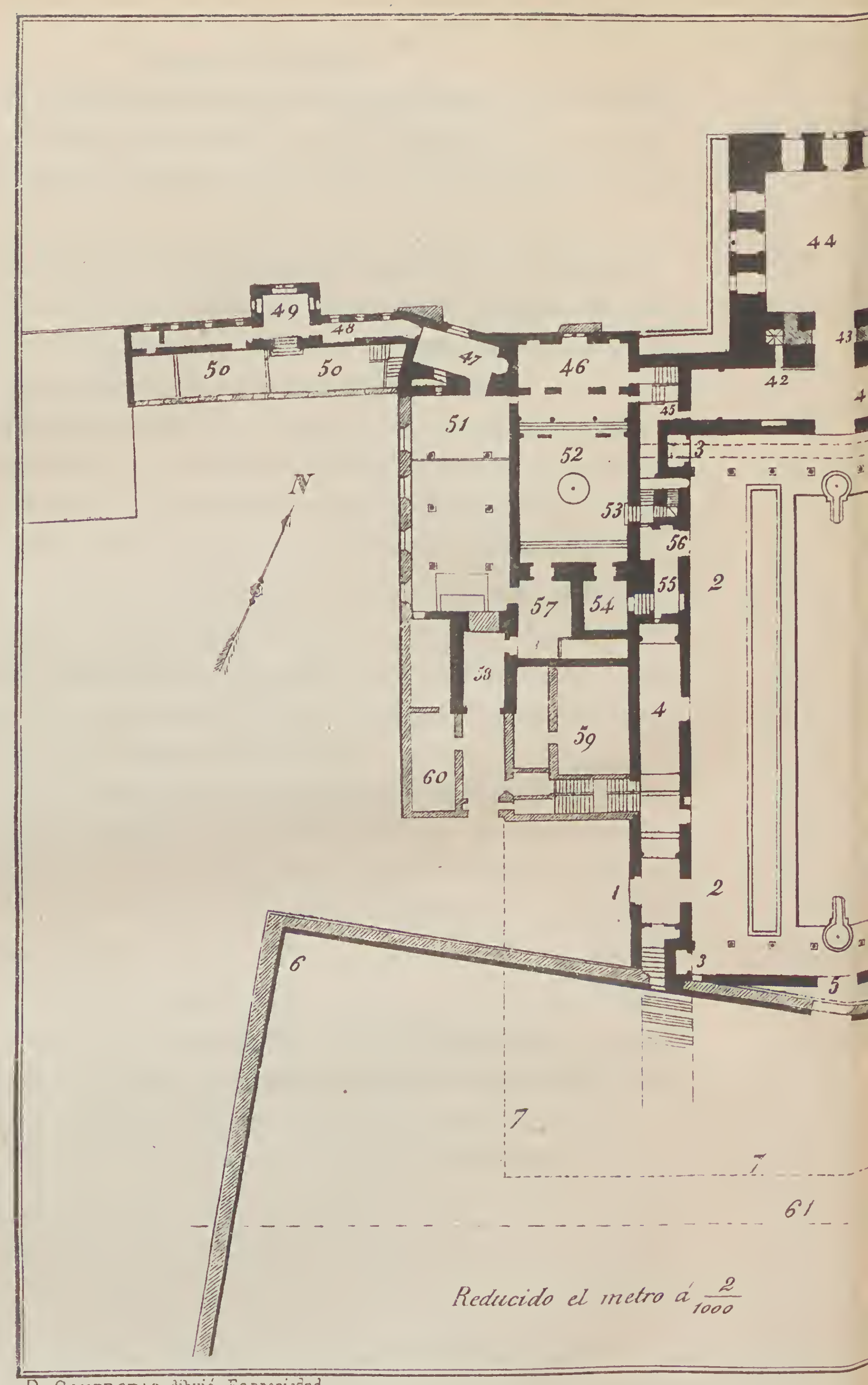
No creemos necesario extendernos más para que hasta los más ignorantes y reacios, pero que amen su bienestar, ya que nada les digan los cuadros y las estátuas, comprendan la utilidad de las estampas y de todos los objetos que con frecuencia se suele oir llamar trastos viejos.

Un paso agigantado se ha dado en el buen camino con la realizacion de los dos acontecimientos que motivan este artículo, pero nada se habria conseguido si hubiésemos de permanecer tranquilos creyéndolo hecho ya todo. Dejando á pluma más competente que la nuestra ocuparse del Museo Arqueológico, otro dia lo harémos del Gabinete Nacional de Estampas, para dar aunque no sea más que una ligera idea á nuestros lectores de cómo se hallan organizados estos establecimientos en las naciones que los poseen, y cuál es nuestra opinion sobre la manera de ordenar y clasificar las colecciones que forman los particulares.

Tanto estas como aquellos deben de organizarse desde el principio de una manera sencilla y ordenada, no tan sólo para que el servicio sea lo más cómodo posible, sino para evitar que los aumentos sucesivos que las colecciones han de tener, creen una confusion peligrosa y á veces irremediable, y sobre todo para que la exhibicion y entrega en los gabinetes públicos de esas codiciadas y frágiles joyas de papel, ofrezca gran seguridad, y evitar los actos vandálicos impropios de una nacion culta, de que hemos tenido ocasion de hablar y probar tristemente al describir en las páginas de EL ARTE EN ESPAÑA el libro de dibujos de *Aniello Falcone*.

R. SANJUANENA.

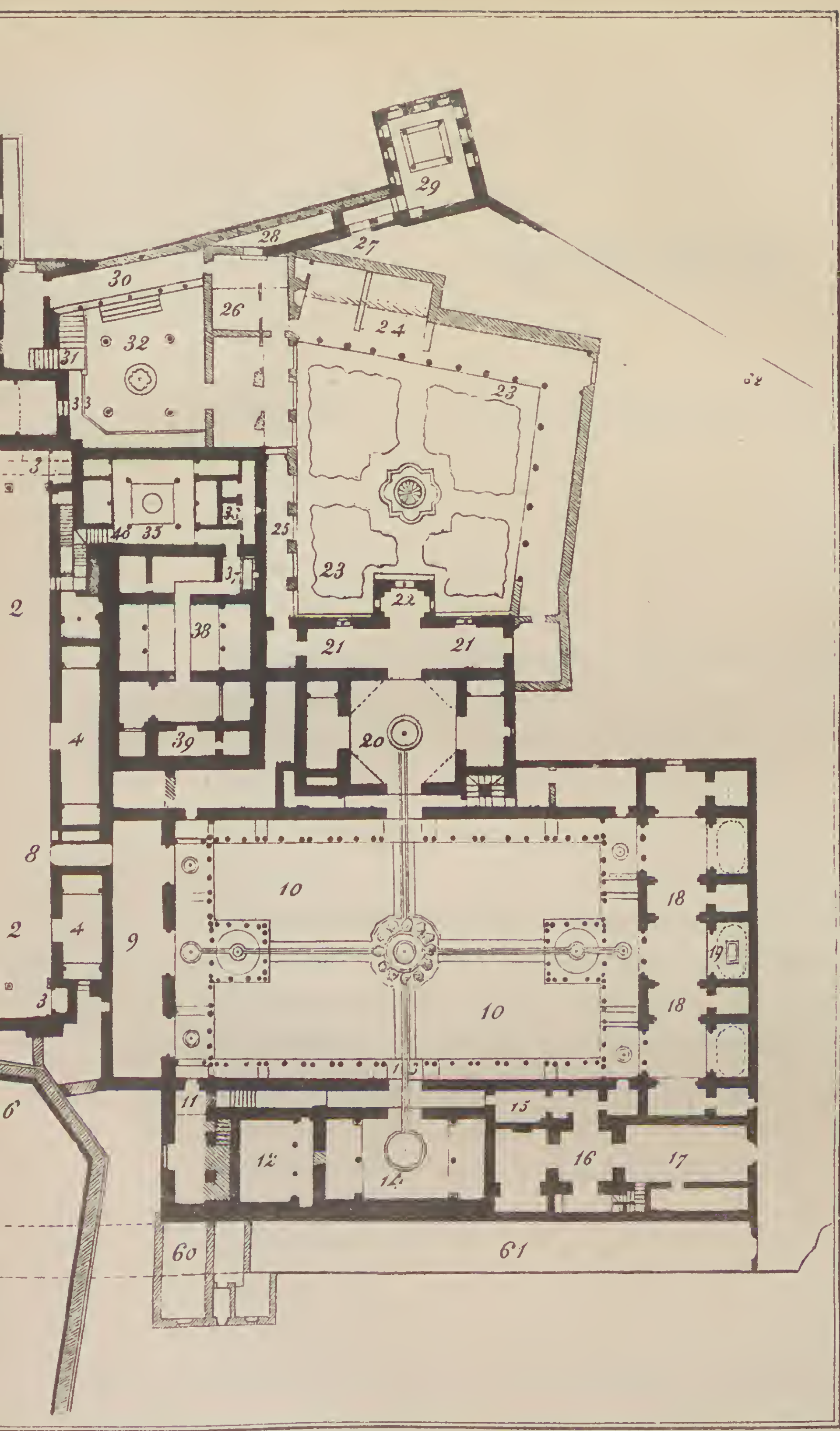





R. CONTRERAS dibujó. Es propiedad.

# PLANTA DEL PALACIO AR

con la indicacion de las constr




A. SANCHEZ, litógrafo de S. M., S. Matías

E DE LA ALHAMBRA,

nes antiguas y modernas.



# MEMORIA

## SOBRE LA ANTIGUA FORMA DE LA ALHAMBRA.

---

Uno de los más renombrados emperadores de Alemania al imprimir cierta grandeza á la historia militar de nuestro país, plantó sus reales un dia sobre los blancos pavimentos del Alcázar granadino y dejó una huella indeleble en el centro de los rojizos baluartes de la dominacion musulmana. Este monarca dispuso que respetando la belleza del palacio y de los Naseritas (1) se le construyese uno aún más grandioso, pues no podia como rey cristiano hallarse holgadamente hospedado en los *alhamíes* y alcobas fabricados para la misteriosa vida del Harém. A consecuencia de tan poderosa voluntad, se principió á levantar el palacio de Cárlos V al mismo tiempo que restauraban torres y muros, derribaban almenas, mutilaban los palacios y hacian baterías y baluartes, amurallando puertas y enterrando viaductos del adarve de circunvalacion, de tal manera, que se modificó profundamente el aspecto de la Alhambra y desde entonces no pudo descubrirse lo que habia sido y lo que correspondia sin género alguno de duda á los diversos períodos de su fundacion y crecimiento.

El historiador y el artista han buscado en vano los vestigios de aquellos monumentos y los restos de los edificios derruidos por la presion de una gloriosa reconquista. Han querido construir este formidable castillo

---

(1) Archivo de la Alhambra. Legajo 104.

rojo, poblado de palacios y cubierto de jardines, y la fantasía de los escritores sólo ha conseguido mágicas descripciones, más para halagar el sueño querido de las tradiciones heróicas que para buscar la verdadera enseñanza del arte, de las costumbres, de la vida íntima de una raza que en tan poco tiempo habia desarrollado tantos gérmenes de caballerismo, de refinamiento y de galantería.

En la dificultad de hacer el estudio de tan memorable época, la más simple contemplacion sucedió á las averiguaciones científicas, se escribieron las más soñadas descripciones sin criterio alguno artístico, se aplaudió el celo de los que habian borrado más las huellas de la antigüedad y levantado sobre viejos cimientos, edificios ostentosos é inútiles, y así se fué perdiendo la originalidad característica del recinto que describian, hasta parar lógicamente en el olvido y en el desprecio de lo que debieron conservar y venerar con noble orgullo.

¿Cómo concebir de otro modo la desaparicion de la mitad de los monumentos árabes de la Alhambra en el corto período de cuatro siglos? Guardada por monarcas poderosos, habiendo atravesado las dos épocas más brillantes de nuestra gloriosa historia, y constándonos la existencia de muchas reales cédulas que recomendaron su conservacion permanente, ¿á quién debemos censurar el tenaz empeño de destruccion que de tal modo hizo desaparecer su primitivo aspecto? Quizá á nuestros mismos artistas del renacimiento, á los que para construir el palacio de Cárlos V, prefirieron plantarlo encima de una parte del alcázar árabe; á los que dieron el informe que hemos visto para derribar la gran mezquita y hacer un simple edificio de mal gusto que pudo construirse cerca del mismo paraje sin arruinar aquella. Y aparte del influjo de los artistas que hubieran podido aconsejar el respeto á tales obras, y aparte tambien del ódio inspirado por la rebelion, habia el interés de la comodidad que en todos tiempos ha impelido á los alcaides ó gobernadores á habitar los palacios antiguos y á destruir otros para utilizarse de los materiales en obras de puro capricho. Es singular pues, por más que sea penoso decirlo, que durante dos ó tres generaciones de celebridades artísticas y literarias pasáran sin alabanza ni estudio las obras singulares que poblaron nuestro suelo du-



# PLANO
DE
# LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

*con las antiguas construcciones, las modernas y algunas de las que han desaparecido*




Propiedad de R. Contreras.



rante muchos siglos, que tanto demostraban el desarrollo de la riqueza del país, y que tal carácter imprimieron á la civilizacion española.

Cuando por la fundacion de las Academias de nobles artes podia haberse esperado con fundamento que nuestros artistas estudiasen aún como asunto de erudicion el perfeccionamiento de una arquitectura que se habia desarrollado con más éxito entre nosotros que en ninguna parte del mundo, y que habia creado el arte mudejar, nos hallamos que sólo una comision especial á la que asoció su nombre en una célebre Memoria el ilustre Jovellanos, vino á Granada para hacer planos y dibujos de los monumentos musulmanes, y nos legó una crítica que se fijaba principalmente en comparar la grandeza, la magnitud, la regularidad, la armonía de las construcciones greco-romanas, con lo afiligranado, lo fantástico, lo aparentemente desordenado, lo tortuoso de las de los árabes. No vieron lo filosófico y expresivo de ellas, ni lo que podia aprovecharse para el arte nacional, antes que vinieran celebridades extranjeras á utilizarlo en propio beneficio. Era aquel un tiempo en el cual el clasicismo todo lo tenia invadido y se llamaban bárbaros los más brillantes monumentos de la arquitectura gótica.

Honroso fué siempre para la Academia de San Fernando el mandar hacer por vez primera copias de los edificios árabes de Córdoba, Sevilla y Granada; pero el resultado contribuyó á oscurecer más y más el estudio de los monumentos de la Alhambra. Miraron á través de un principio equivocado y con la crítica del renacimiento, las obras creadas con otro espíritu. Tuvieron la pretension de añadirle fachada exterior á el alcázar, de regularizar sus líneas hasta cuadrangularlo por todas partes, y se dijeron : aquí está el espacio que debia ocupar el ala derecha del edificio; otro patio de los Leones debia existir que hiciera simetría al primero, y así deduciendo consecuencias arbitrarias dibujaron una Alhambra de pura fantasía, segun las líneas cruzadas á manera de emparrillado que tanto se admiran en el Escorial ó en los cláustros y naves de muchos edificios de dentro y fuera de España; pero con esto mismo demostraba la Academia todo lo que podia hacerse en aquel tiempo; recordó que habia en España un arte más genuino que ninguno, y hasta indicó la influencia poderosa

que habia ejercido en los siglos posteriores. No obstante, todo conspiraba contra la fama de unos monumentos que se miraban con horror por los mismos que se extasiaban á la vista de sus preciosidades, y todo tambien influia á quitarles su aspecto y á que descollara siempre el palacio mandado hacer por Cárlos V, como lo más selecto y suntuoso que se habia construido en aquel siglo. Bajo las inspiraciones de esta escuela, hemos hallado informes en el Archivo de la Alhambra de suma respetabilidad, que acreditan nuestros asertos.

No entraba entonces por mucho la historia del arte en la formacion del gusto. Se habia intentado muchas veces excluir de la enseñanza de los pueblos el arte relacionado con el carácter y con las costumbres, y en España, donde no brillaba de un modo absoluto ninguno de los géneros arquitectónicos importados con las diversas invasiones, era más censurable el afan que se habia visto en esa época por desacreditarlo.

Hubiéramos comprendido este ódio tratándose quizá del árabe de Córdoba y Sevilla por su trascendencia bizantina, pero hacer con el de Granada el mismo análisis, era desconocer lo que en este habia de puro, de original y de ageno á las tradiciones del Oriente. Mas no son nunca los mejores críticos aquellos que juzgan sus propias obras, porque en tanto que se condenaba entre nosotros su estudio, venian á buscarlas y á dibujarlas los artistas de otros países, buscando nuevas impresiones y nuevos medios que pudiesen servir al creciente desarrollo de la humanidad en todos los siglos y en todas las civilizaciones.

Con efecto: no se trata hoy de saber si el edificio que mandó hacer Cárlos V en la Alhambra era más simétrico, más robusto ó más grandioso que el alcázar de los Naseritas, ni si el informe de Juan de Herrera sobre su utilidad era ó no era justo. Hoy con más afan que nunca, se quiere arrancar á la antigüedad sus secretos, depurar la historia, descubrir en el arte el motivo de su creacion, el destino que cumplia, la expresion muda de sus ornatos, el sentimiento de la raza que lo inspiraba, lo que hay de curioso, de saludable, de inteligente en la contemplacion de sus maravillas y en la aplicacion y uso de todo lo que puede mejorarse, sustituirse é imitarse. Por eso debió emprenderse antes el estudio de lo que era la Al-

hambra de los árabes, y no la Alhambra rectangular y simétrica del renacimiento, con todo lo que se ha podido suponerle sin verdadero juicio.

Nosotros que nos hallamos hoy obligados á conservarla mediante el solícito esmero con que atiende S. M. la Reina á la restauracion de esta preciosa joya de su Real Patrimonio, hemos tenido ocasion de averiguar lo que hay de exacto ó de equivocado en muchas de las publicaciones españolas y extranjeras que se ocupan de su planta y disposicion; hemos consultado manuscritos, hemos desenvuelto ruinas, buscado cimientos, y hallado líneas de murallas que estaban cubiertas de escombros, y aunque hay mucho que hacer todavía, hemos querido anticipar la publicidad de nuestro incompleto trabajo, con el deseo único de borrar tantos errores y llamar la atencion de personas más competentes á tan útil investigacion. Con tal propósito acompañamos los dos planos adjuntos, sin los cuales era inútil nuestra tarea.

El primero, corresponde á todo el recinto de la Alhambra. Aparte de lo que contiene la explicacion impresa al márgen donde hemos publicado los nombres de muchos objetos que lo habian perdido, vamos á relatar la extensa trasformacion que experimenta, remontándonos á los años anteriores á 1526. No entrarémos por la puerta Judiciaria para seguir la costumbre de los que creyeron que fué esta la entrada principal y única. Lo vamos á considerar en más directa comunicacion con la ciudad antigua, por la parte donde se hallaban los palacios principales de los Walíes y de las familias de los reyes granadinos, que era la Alcazaba Cadima. Desde el número 54 del plano se ven las líneas, apenas hoy conservadas, que van á unirse con la torre de las armas, donde hay una puerta de pocos conocida, que entrando por ella conduce, número 16, á un camino de adarve, que va por el 43, y la línea de puntos directamente, al palacio árabe. El cubo avanzado, número 43, es obra posterior á la conquista, y se observa que el piso de la entrada de la torre de las Armas está casi al mismo nivel que la puerta antigua del palacio árabe que hemos ahora descubierto y que publicarémos despues. Se observa fácilmente que suponiendo con fundamento construidos despues de la conquista las dos grandes cisternas ó aljibes que se señalan de puntos con el número 7, hay un espacio vacío ó

gran plaza inscrita en la línea de puntos números 53, el 37 y el 42 por un lado, y las torres 44 y 45 por otro. Aquí no se han encontrado más construcciones árabes que un aljibe número 8 de dos naves ó bóvedas, y á tan grave profundidad, que aún suponiendo rebajado el pavimento de este espacio, como indudablemente lo estaria, cinco metros, siempre resulta el aljibe en disposicion de haber llenado su objeto, en la antigua planta. Hemos visto para establecer nuestra opinion, que el terreno de todo este sitio está compuesto de escombros procedentes de la construccion del palacio del Emperador, cuyo edificio número 9, suponiéndolo no hecho en el plano, deja comprender la línea de color que va desde la puerta del Vino (número 5) hasta el 9, y donde habria una muralla que separaba una parte de la Alhambra que llamarémos la Alta, porque está en su parte cinco metros más elevada sobre la planta ó nivel de la otra porcion ocupada por el palacio árabe y el citado espacio de la plaza del Pablar, hoy de los Algibes. Esta denominacion de Alhambra Alta consta en algunos escritos antiguos que se hallan en el archivo de este Real Patrimonio.

Fijarémos pues las ideas demostrando de este modo la significacion de la puerta del Vino, pues servia de paso á una poblacion separada completamente de la casa Real que se comunicaba con la ciudad por la puerta Judiciaria exclusivamente (número 3). De este modo la habitacion de los Monarcas, el Harém y todo ese recinto de palacios, parte conservados y parte no, que hay bajo la línea de puntos hasta el número 55, era independiente, cercada de un foso por el Sur, y de murallas y bosques por el Norte y Poniente, y tenia sus comunicaciones privadas con Generalife y otros sitios de recreo por la puerta de Hierro y torre de los Picos (números 28 y 29), y con la ciudad antigua por la torre de las Armas (46) bajando á pasar el rio Darro por el puente Arabe cuyos restos se ven todavía.

La llave que hay grabada en la clave de la puerta del Vino, indica bien, segun la costumbre musulmana, que era la puerta de una poblacion, y luego se observa que la alcazaba ó recinto comprendido en los números 43 al 50 era el fuerte ó ciudadela completamente defendido en todos sus lados, y por último, estaba aislada esa tercera seccion del palacio de los Reyes, con su especial ingreso inmediato al número 37. Véase pues detenidamen-

te cuánto varía con estas investigaciones el aspecto y distribucion del conjunto, y cómo se la desnuda de las trasformaciones colosales que sufrió en el siglo XVI.

Habia pues, una poblacion numerosa en la Alhambra; alta, extendida, hasta su extremidad del lado de Oriente, en la cual se comprendia la casa de la Justicia que ocupaba lo primero entrando por la puerta del Vino: así consta del archivo citado; la casa del Cadí, cuyos restos existen, la gran mezquita, las casas de los Abencerrajes, cuyos títulos están citados en el legajo 24, y que estaban contigüas á las que poseyó D. Alvaro de Luna, la casa de los Infantes, luego convento de San Francisco, y el campo hoy cubierto de escombros (núm. 24) donde hemos hallado los cimientos de las líneas de casas y calles que se han dejado arruinar; era el pueblo que hay siempre al lado de las córtes musulmanas, compuesto de soldados de fortuna, de Ulemas, de Santones, de Sultanas olvidadas, de hijos y parientes de reyes que viven de las rentas de la Córte, y que su elevada ascendencia no les permite ir á habitar entre el ruidoso y menudo comercio de los traficantes y artesanos de aquellas populosas ciudades.

Esta poblacion aristocrática vivia, sin embargo, ceñida por una segunda muralla concéntrica á la primera ó exterior, cuyos restos descubrimos y lleva la direccion indicada en la línea de puntos que parte de la torre Judiciaria y pasa por los núms. 11, 15, 16, 17 y 18, y luego vuelve á verse en el 21, 22 y 23. Era un camino embovedado en su mayor extension, que daba vuelta y seguia toda la circunvalacion de murallas y torres, y que ponia toda la fortaleza á disposicion de la fuerza armada sin tener que atravesar la parte poblada del recinto. En algunas excavaciones que hemos hecho desde el núm. 11 al 18 hallamos el camino cubierto, y por el lado de la torre de las Infantas y la Cautiva, están á la vista algunos trozos de este viaducto. La puerta de la torre de los Siete Suelos y la de las Cabezas hoy determinadas, están cubiertas al nivel del fondo de dicho camino. Los restos de la casa del Marqués de Mondéjar (38) son cimientos de los edificios que desde el palacio alcanzaban hasta la puerta de Hierro (antiguamente del Homenaje), y nótese en todo este espacio de color sobre el plano, que si bien se han arruinado construcciones que en él se encontraban, á juzgar por los in-

numerables restos que se hallan enterrados, distínguese, núm. 35, un cuadrilongo bien prolongado que era un dilatado estanque de los que construian en el centro de los patios y muy semejante al de los Arrayanes. Es de todo punto acertadísimo suponer la extension de estos palacios segun la planta designada por la línea de puntos (55), pero sin regularidad ni simetría, sujetándose á las desigualdades del mismo, en pabellones aislados, que cada uno componia un lugar habitable para una porcion de esas numerosas familias que llenaban los alcázares moriscos.

Bajo este punto de vista puede solamente concebirse el interior del palacio árabe del Alhambra, no esperar en él un conjunto de líneas simétricas, ni el anillo de una recta para terminarlo como el de Cárlos V y tantos otros, ni las fórmulas que modulaban el tamaño imprescindible de todos los detalles, ni los repetidos troncos ó brazos estirados y torcidos de esas atrevidas é imponentes construcciones de la edad media, nó; la casa del árabe tiene retratada su vida, está amoldada á sus deseos y á su lascivia, y varía en tantas proporciones como es inconstante en el uso de sus sentidos. Al lado de una habitacion cuya grandeza no igualó nunca la espléndida majestad de los cuartos romanos, hallamos el alhamí estrecho y un pasadizo no más alto que el hombre que lo atraviesa. Mírese con detencion el 2.º plano adjunto y se verá que no hay una puerta medianamente grande para entrar al patio de los Leones, mientras las hay de las más hermosas y elevadas para dar paso á un pequeño divan que apenas puede contener el ajuar de una persona. En casi todos los edificios importantes de otro género se hallan las partes relacionadas con el todo, pero aquí ¿qué relacion hay entre el patio de Arrayanes y el de la Mezquita? ¿Entre estos y el de los Leones? ¿Entre los techos estalactíticos de las Dos Hermanas y el arteson de lados planos como facetas de un diamante de la Sala de Embajadores? Aquí una gigantesca cúpula y una torre levantada como cabecera del gran patio con un ingreso central é imponente; pero el todo sin una puerta de decoracion exterior, guardado en el fondo de edificios sin ostentacion en la fachada, sin lujo, sin un magnífico ropaje de rica ornamentacion que envuelva las preciosidades engarzadas en sus rincones y entresijos. ¡Cómo se adivinan entre sus muros las costumbres peculiares

de raza! El árabe cariñoso y galante, el árabe cruel y tirano; para cada virtud y para cada vicio de su existencia hay una forma, un lecho, una especie de urna para abrigarlo y contenerlo. Estudiemos los edificios de nuestra civilizacion moderna, y veamos si pueden definirse del mismo modo.

Resulta pues, que en una época de exclusivismo artístico como la ya citada, y cuando se encargaron á los mejores artistas del renacimiento las reparaciones de muchas ruinas del palacio árabe, procedieron siempre á ellas guiados por la preocupacion de convertirlo en una forma regular, simétrica, recta y proporcional, despojándolo de las pequeñas alcobas, de sus garitas, divanes, estrechos pasadizos, y de todo cuanto en su juicio se oponia al sentimiento clásico y majestuoso del greco romano. No distinguieron que en la planta del edificio que recorrian se hallaban comprendidos tres palacios, y los pusieron forzosamente en comunicacion; dijeron que no podia haber más centro posible que el eje tirado por el estanque grande y sala de Comareh, y rompieron los muros, destruyeron las escaleras y las bóvedas subterráneas de comunicacion, añadieron construcciones, condenaron la antigua puerta, y abrieron la que hoy existe donde cuadró mejor á sus extraviadas opiniones. En prueba de lo que decimos, todavía están en el archivo de la Alhambra todos los proyectos que se mandaron hacer para estas obras, y otros datos pueden consultarse en los muros del edificio que hemos visto detenidamente con motivo de nuestras restauraciones. Hemos dicho que en lo que se conserva hoy habia tres palacios distintos, y sabemos por viajeros del siglo XVI que habia dos alcaides en tiempo de los moros, los cuales guardaban dos palacios. Y si el ilustre Mármol no tomó noticia de más de dos, ni carecemos hoy de los datos que asignan las mismas razones á la existencia de tres, hay una real cédula (1) que dice: «Póngase un alcaide ó capitan en cada uno de los castillos y alcázares de la Alhambra» lo cual prueba que estos eran muchos.

Aparte, pues, de los que han sido destruidos segun indicamos ocupándo-

---

(1) Legajo 14 del Archivo. Incluida indiscretamente en el legajo 24 del Archivo.

nos del plano anterior, tenemos á la vista la planta donde se ven tres construcciones adyacentes, formada la una por los números desde el 15 hasta el 58; la otra por lo que comprenden los números del 1 al 8, y del 31 al 44; y la tercera desde el 9 al 22. Obsérvense estos tres grupos y se hallará que no corresponden absolutamente en sus líneas de muros, ni en sus centros, ni en las dimensiones de sus cuartos, ni en su forma y disposicion, y que cada uno constituye un edificio aislado que satisface á las necesidades de su tiempo, y que no tienen relacion tampoco en el género de sus adornos como indicarémos.

Uno de estos grupos, el primero citado, es el de construccion más antigua. La forma del arco de herradura del tiempo del Califato de Córdoba, el fintel cuadrado de algunas puertas, el capitel bizantino, el artesonado plano, el ornato seco y sin enlace, semejante al de Túnez y Egipto, el alero de los kioskos del Oriente en algunos casos, pilastras en vez de columnas, menos desenvoltura y grandeza, todo indica que esta parte fué la primera que se construyó y que pasaron lo menos cien años antes de la construccion del segundo grupo.

Este ocupa el centro todo con la sala de Comareh, segundo período de grandeza para el arte de los árabes, lo mismo que para su historia, últimos del siglo XIII. Aquí está retratada la época de la fundacion de la dinastía Nazerita, portentosa civilizacion que ofrecia España á los que venian á ella en busca de ciencia y de adelantos. Esta es la verdadera casa del árabe, la planta más característica de sus edificios en Cáiro, en Damasco, en Féz, en los últimos tiempos de Córdoba y en Granada: el ingreso á la sala de Embajadores es ya grandioso y tiene toda la majestad que puede pedirse.

El tercer grupo no se parece ya á los anteriores. Es el patio de los Leones y cuartos adyacentes, época florida del arte musulman, más fantástica y caprichosa, de planta regular y de variada decoracion. No se encuentran en ninguna parte del mundo ejemplares más bellos de arcos, de techumbres, de columnatas; este alcázar por sí es un poema, donde se siente el aroma y la inspiracion de una época deslumbradora por el lujo, debilitada por los placeres, de costumbres dulces, de imaginaciones ardientes

que desmoronaba el imperio de los musulmanes, y preludiaba el abatimiento de la raza y la postracion de su grandeza. Este edificio cerrado por todas partes tiene un estrecho pasadizo núm. 8 por única entrada. Termina por el gabinete de Lindaraja y por la sala de la Justicia, y todas las demás construcciones de los núms. 23 al 26 fuéron hechas despues de la conquista con el torpe propósito que hemos ya consignado al principio de este estudio.

Tales son estos tres alcázares unidos hoy y que tan claramente se distinguen al analizar la planta de ellos. Nosotros hemos buscado las comunicaciones que los unian, y sólo hallamos una estrecha puerta para cada uno, cuya construccion indica que fué hecha para uso privado de los moradores sin ostentacion de ningun género.

Los que como hemos dicho antes (1), querian darles una forma más simétrica, echaban siempre al emperador Cárlos V la culpa de lo que habia hecho desaparecer para levantar su inútil obra, y nosotros tambien hemos informado en este debate. Pero conviene fijar bien las ideas y la suma de responsabilidad que tuvieron los conocidos artistas de aquel monarca. Investigaciones recientes, hechas sobre el terreno, y la prolongacion de algunas líneas de cimientos de los subterráneos del palacio del César, nos han puesto en la posibilidad de marcar todo lo que fué destruido del palacio árabe. Véase la línea de puntos núms. 7 y la 6. Esta última es continuacion del foso que aislaba el alcázar morisco que hoy existe en el núm. 61. Es fácil demostrar que habia edificios en el ángulo que se señala, porque aún quedan las puertas de entrada, algunos cimientos y el terreno removido sólo en el espacio que comprenden las líneas, mientras lo restante es terreno de aluvion con capas de cristalizacion calizas y cuarzosas de suficiente dureza para no poder equivocarse tan fácilmente con los trabajos hechos para cimentar el palacio de Cárlos V. Los únicos departamentos subterráneos que tiene este edificio se hallan en el citado espacio, pues hay un desnivel de cuatro metros y medio en la planta de estos dos monumentos en

(1) Lozano, en la publicacion de la Academia ya citada.

el único ámbito ceñido por las líneas señaladas con los puntos; una razon más para poder fijar lo que pudo destruirse por este lado, y la poca importancia que podrian tener las supuestas habitaciones de invierno que todo el mundo lamenta.

Falta demostrar lo que significa esa construccion incoherente de los números 28 y 29. No se puede formar una idea de la causa de estas irregularidades más que haciéndose cargo de que la Alhambra ocupa toda la cúspide de un cerro bastante escarpado por el Norte y Oriente, y sobre el cual se hizo un cerco de murallas y torres que seguia próximamente á la misma altura de nivel todas las sinuosidades del terreno. Los edificios que describimos están como acostados (si se nos permite la frase), apoyada su cabeza ó más importante habitacion en una de las torres del circuito. De aquí que sea imposible la uniformidad de las líneas de construccion, y que la idea más exacta que se hace de ellos sea la de que los cuartos son fortalezas, y que entre estos pabellones de líneas rectas, hay espacios que cubrian jardines como el que suponemos desde luego en todo lo que ocupa hoy los patios de Lindaraja y de la Reja ó Prision. Explicado esto, se nota que la torre del Mirah, era independiente, con su puerta especial que hemos descubierto, y sin ese corredor que hoy conduce á él, hecho en el año de 1556.

Nos hemos resuelto á publicar este estudio como hicimos con los descubrimientos de las inscripciones del patio de los Arrayanes, porque aún en nuestros dias cunde esa equivocada pretension de suponer todo el palacio árabe bajo una sola planta, con la mitad de sus cuartos perdidos y con el palacio de invierno derribado. Creemos haber demostrado que no hay nada de eso, y que ni las publicaciones por otro lado interesantes de Lozano, Jones, Pranquey, etc. han desvanecido tal error. Nosotros nada hemos aventurado al deshacer errores y conjeturas, porque basamos nuestro trabajo en documentos del Archivo de la misma Alhambra, donde se encuentran los proyectos de muchas de las reformas que se han hecho durante muy cerca de cuatro siglos, y en los mismos fragmentos hallados en las localidades que se mencionan.

Creemos tambien que cuanto se haga por esclarecer los puntos dudosos

que ofrecen los monumentos árabes de España, redundará en gloria del país que posee el más envidiado y sublime recuerdo de la civilizacion agarena.

*Granada, 30 de Noviembre de 1867.*

RAFAEL CONTRERAS.

# EXPLICACION

DEL

## PLANO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE.

1. Puerta de las Granadas.— 2. Pilar de Cárlos V.— 3. Puerta Judiciaria.— 4. Puerta Real, *hundida desde el año de 1670.*— 5. Puerta del Vino, *segunda entrada á la Alhambra alta.*— 6. Plaza del Pablar.— 7. Donde están las cisternas ó aljibes.— 8. Aquí hay un gran aljibe árabe.— 9. Palacio de Cárlos V.— 10. Plaza de los Álamos.— 11. Puerta de los Carros, *moderna.*— 12. Santa María, *antes mezquita.*— 13. Restos árabes.— 14. Restos de la casa del Cadí.— 15. Torre de las Cabezas.— 16. Torre de la Bruja.— 17. Torre del Capitan.— 18. Torres de los Siete Suelos.— 19. Torre del Agua, *restos destruidos.*— 20. Otras torres destruidas.— 21. Torre de las Infantas.— 22. Torre de la Cautiva.— 23. Torre del Candil.— 24. Campo ocupado antes por casas árabes.— 25. San Francisco, *palacio de los Infantes.*— 26. Sala árabe del mismo.— 27. Puerta de Hierro.— 28. Caballerizas y cuarteles.— 29. Torre de los Picos.— 30. Antiguo camino de Generalife.— 31. Murallas árabes.— 32. Puerta de Generalife.— 33. Palacio de Generalife.— 34. Mezquita.— 35. Torres de las Damas.— 36. Palacio árabe.— 37. Su entrada.— 38. Restos de la casa de Mondéjar.— 39. Torre del Mirah.— 40. Torre de Embajadores.— 41. Torre de los Puñales.— 42. Torre de las Gallinas.— 43. Torre moderna.— 44. Torre del Homenaje.— 45. Cuarteles.— 46. Torre de las Armas.— 47. Torre de los Hidalgos.— 48. Torre de la Vela.— 49. Torre de la Pólvora.— 50. Adarves.— 51. Torres Bermejas.— 52. Paseos y alamedas.— 53. Línea de demarcacion entre el Palacio destruido y la Alhambra alta.— 54. Restos de muralla del camino y entrada antigua de la Alhambra.— 55. Línea que enlaza el antiguo palacio con la Puerta de Hirero.

# EXPLICACION

DE LA

## PLANTA DEL PALACIO ÁRABE DE LA ALHAMBRA.

Todo lo que está trazado en negro corresponde á las construcciones hechas por los árabes, y lo que se ve rayado pertenece á los edificios que se han hecho desde la conquista de Granada hasta nuestros dias.

Las líneas de puntos señaladas con el núm. 7, indican la parte de Palacio árabe que fué derribada para construir el Palacio de Cárlos V.

1. Puerta moderna del Palacio. — 2. Patio de los Arrayanes.—3. Alhamies y divanes del patio.—4. Aposentos, *alcobas,* donde habitaban los árabes.—5. Puerta que comunicaba con los cuartos destruidos para hacer el Palacio de Cárlos V. — 6. Muro exterior de este Palacio, hecho entre los años 1527 al 1550. — 7. Línea que marca la porcion destruida del Palacio árabe.—8. Comunicacion con el segundo Palacio dedicado al harem, y guardado por otro Cadí.—9. Sala que se hundió y estuvo decorada en otro estilo y que debe restaurarse próximamente.—10. Patio de los Leones. — 11. Pasadizos á cuartos árabes ruinosos. — 12. Un aljibe y un patio encima. — 13. Puerta antigua de los Abencerrajes. — 14. Sala de Abencerrajes. — 15. Comunicacion con la Ráuda. — 16. Ráuda ó enterramento de algunos Monarcas granadinos, *hoy desmantelado.* — 17. Patio de las Ceremonias. — 18. Sala del Tribunal, con algunas antigüedades notables. — 19. Una fuente hallada en la Alcazaba. — 20. Sala de las Dos Hermanas. — 21. Sala de los Naranjos. — 22. Gabinete de Lindaraxa. — 23. Patio hecho con las columnas de la mezquita. La taza superior de la fuente es árabe. — 24. Cuartos que habitó don Felipe I y su esposa. — 25. Pasadizos modernos. — 26. Salas del tiempo del Emperador. — 27. Puerta á la torre del Mirah. — 28. Corredor moderno. —29. Torre del Mirah, modificada con pinturas italianas. *Su antigua planta está en el piso bajo.* — 30. Corredores modernos.—31. Escaleras y cuarto modernos.—32. Patio de la Reja. *Nunca fué prision de Doña Juana.*—33. Sala del Tesoro. Son subterráneos de las salas altas. — 34. Viaducto de entrada á los baños. — 35. Sala de los divanes. Destruida en 1610. *Hoy restaurada.* — 36. Retretes. *Destruidos.* — 37. Pila de desagüe. — 38. Cuartos sudoríficos, de abluciones y pilas. — 39. Caloríferos. *Hoy destruidos.* — 40. Escalera antigua, en *restauracion.*—41. Sala de la

Barca, con restauraciones de últimos del siglo XVI. — 42. Escalera que conduce á las almenas. — 43. Fábrica del siglo XVI, rellenando los pasadizos. — 44. Sala de Embajadores ó de Comarch. — 45. Comunicaciones modernas. — 46. Sala más antigua. Desde este número principia lo que correspondia al antiguo Palacio de los Walies. — 47. Santuario de la mezquita del Palacio. Hoy cambiada completamente. — 48. Galería antigua. — 49. Torre de los Puñales. — 50. Arcos de un patio destruido. — 51. Sala árabe: luego oratorio para los Reyes Católicos. — 52. Patio de la Mezquita. — 53. Escalera moderna. — 54. Sala de recepcion. — 55. Pasadizos de la entrada principal. — 56. Puerta de ingreso al patio. — 57. Zaguan. — 58. Portal antiguo con la entrada principal del Palacio, recientemente descubierta. — 59 y 60. Edificios modernos. — 61. Foso que separaba el Palacio del resto de la Alhambra. — 62. Continuacion de las murallas de la Alhambra.

# LA CATEDRAL DE SANTIAGO

## SU HISTORIA Y DESCRIPCION,

## SUS ACCESORIOS Y MOBILIARIO.

---

Es la *Catedral de Santiago* una de las más curiosas del orbe y de las más importantes de España, y el primero de los monumentos de estilo *románico* que el tiempo y los hombres han respetado. La forma peregrina y notable extension de su planta, la severa uniformidad y majestuosa robustez de su construccion, la completa armonía de todas sus partes que felizmente se conserva en el interior, y más que nada, la riqueza iconográfica que encierra su incomparable pórtico, al que los ingleses han hecho recientemente la debida justicia, concediéndole el singular honor de reproducirle en escayola, para enriquecer con esa joya más el Museo Británico, despues de haber confesado Mr. Street que era una de las mayores glorias *(greatest glories)* del arte cristiano, creemos que justifican sobradamente la suma importancia artística, por pocos de los naturales reconocida, que en nuestro sentir tiene la *Basílica Compostelana*.

La historia de este mismo templo encierra tambien grandísima importancia y ofrece circunstancias poco comunes en la historia de las demás catedrales. Por lo regular en todas ellas un rey, un príncipe ó un magnate, y más á menudo un prelado, aparece como su fundador ó edificador, á cuyas expensas, muchas veces, y siempre merced á su iniciativa y esfuerzos se llevó á cabo la construccion. Con la de Santiago sucede precisamente lo contrario: en una calamitosa época de incesante y general perturbacion, cuando á un prelado aprisionado con todo rigor, como Vistruario (1032); depuesto por el Papa, como Diego I (1088); ó por un legado,

como Pedro II (1090), sucedia un codicioso administrador seglar que no atendia sino á agoviar con multiplicadas exacciones á los míseros vasallos del feudo del Obispo de Santiago; y cuando los mismos canónigos, que debian ser guardianes *(dispensatores,* dice la Historia Compostelana) de la dignidad eclesiástica, padecian tal necesidad que, aún en la *canónica,* carecian del indispensable sustento, y cubiertos de miserables vestidos, como si fuesen agenos á toda regla *(consuetudo)* de la doctrina eclesiástica, cantaban en el coro desordenadamente *(inorditate)* las alabanzas á Dios; entonces aparece la catedral compostelana levantándose majestuosa sobre sus solidísimos cimientos, echados por una mano desconocida: de algun varon eminente, sin duda alguna, que presentia la grandeza á que no tardaria en llegar la Iglesia Apostólica, tras de dias de tantas desventuras como lo fuéron, en particular los del episcopado de Diego I Pelaez (1070-1088) durante el cual se comenzó la Catedral.

Agena, pues, de todo punto á influencia alguna directa de determinada persona, é hija por otra parte de las más elevadas ideas y más escondidas aspiraciones de la sociedad que la ideó y comenzó, la catedral de Santiago encarna en sí completísimamente el ideal dominante en los compostelanos del siglo XI, el encumbramiento hasta el mayor grado posible de la iglesia de Santiago: ideal realizado á los pocos años con tal proximidad á su perfeccion, que la iglesia de Santiago regida por su primer Arzobispo llegó en el primer tercio del siglo XII á competir en cierto modo con la romana; pues de autoridad civil, militar y eclesiástica, bien respetable se vió investido D. Diego Gelmirez; de *cardenales* se consiguió ver rodeado y dió motivo con su fastuoso aparato á que se dijese al Papa en son de queja, que como él se vestia para recibir las ofrendas de los peregrinos.

Cierto es, sin embargo, que unos cuantos años despues de darse principio á la construccion de la basílica compostelana, ocupaba ya la sede un varon de gran virtud y relevantes prendas. Fué este Dalmacio, que de monje de Cluni hicieron su Obispo el clero y pueblo de Santiago en 1094, á instancias de D. Alfonso VI y de su yerno el conde D. Ramon, y que de este Obispo fué inmediato sucesor D. Diego Gelmirez: ambos á dos celosísimos del engrandecimiento de su iglesia, de quienes debemos suponer que recibiria, y recibió seguramente, no pequeño impulso la obra de la catedral; ya que no pueda adjudicarse á ninguno de ellos ni el trazado ni el pensamiento del plan de la obra, por ser muy anteriores á esos prelados, habiéndose comenzado la iglesia como dejamos dicho, en tiempo del Obispo D. Diego Pelaez.

Al progresivo y veloz desarrollo que tomaba de dia en dia, por todo el cristianismo, la peregrinacion á Santiago, y á las contínuas relaciones que ligaban á esta Apostólica Iglesia con la romana y al frecuente roce del clero de la una con el de la otra, debemos atribuir, si no el grande y elevado pensamiento que revela el majestuoso y soberbio plan de la basílica compostelana, al menos los principios místicos, litúrgicos y artísticos á que se sujetó. Esto bien lo demuestra la analogía más ó menos marcada que presenta con otras construcciones del extranjero, como la iglesia de San Fermin de Tolosa, y el *domo* y la iglesia de San Pablo *á ripa d' Arno* de Pisa: estas últimas en cuanto á la forma de cruz de su planta, pero no por lo que toca al arte propiamente dicho, ni aun al sistema mismo de la construccion.

Manifestacion pura y espontánea de la floreciente civilizacion gallega del siglo XII, anticipada ya en el anterior como el brote prematuro de planta vigorosa aparece antes de concluir el sombrío invierno anunciando la proximidad de la risueña primavera, la Catedral de Santiago es la personificacion del espíritu mismo, que despojó á la antigua Iria de la sede episcopal para colocarla en Compostela; que dió el pálio á sus Obispos, que los hizo exentos de toda otra dependencia que la del mismo Papa, y que más tarde los convirtió en metropolitanos; que reconcentró por un momento es verdad, toda la vida de la nacion en aquella misma localidad; que acumuló en la *arca* de Santiago los increibles tesoros, donde más de una vez mendigaron los reyes de Leon y de Castilla, y en particular el despues emperador Alfonso VII, los necesarios recursos para atender al sostenimiento de la cruzada española; que consignó en libérrimos fueros los derechos de los canónigos y de todos los compostelanos, y las consideraciones que merecian y respeto á que eran acreedores el piadoso peregrino y el laborioso traficante; que estableció la paz, siquiera fuese temporalmente, haciendo respetar *la tregua de Dios* con el halago de las indulgencias y el terror de la excomunion; que infiltró en el mismo pueblo cierto amor á la independencia, un celo algo excesivo y susceptible por la conservacion de sus franquicias, y un ódio puede que demasiado irritable á la tiranía que se manifestó, en fin, tambien en todas las demás construcciones civiles y religiosas con que por entonces mismo se enriqueció Santiago.

Todo esto no era efecto en su mayor parte más que del pasmoso desarrollo alcanzado por la peregrinacion á Santiago. Aquel contínuo movimiento de gentes de todas clases, de todas condiciones, de todos hábitos, de todas ideas y de todas nacionalidades, que acudian á la Jerusalem de Occidente, bastaba por sí solo, sin

duda alguna, para producir un nuevo y significativo grado de cultura y para ocasionar un adelanto tan notable en la civilizacion de la localidad como le causaron las Cruzadas muy poco despues en la civilizacion europea.

El *arte* mismo de los Cruzados en Palestina y el de Galicia en el siglo XII, tales analogías encierran y tales puntos de contacto el uno con el otro tienen, que la fachada meridional de la Catedral de Santiago ofrece idéntica disposicion que la que se construyó en la iglesia del Santo Sepulcro, durante la dominacion de los cristianos en la Tierra Santa.

Son tambien los edificios agregados á la basílica compostelana, los accesorios del templo y hasta las reconstrucciones en él practicadas, otros tantos reflejos de la sociedad contemporánea de cada uno de ellos. El soberbio *palacio* que forman el cláustro y las dependencias y capillas que le rodean, es el monumento de la reforma clerical, pregonada más tarde en el Concilio de Trento: la reconstruccion del coro representa las innovaciones litúrgicas por aquel tiempo llevadas á cabo; y las capillas del Pilar y de la Comunion, ostentosa y frívola la una, severa y pesada la otra, marcan bien característicamente dos épocas harto diferentes: los reinados de Cárlos II de Austria y Cárlos III de Borbon.

## HISTORIA Y DESCRIPCION.

### I.

### *Primeras construcciones.—Iglesias monacales.—La* CORTICELA.

Tres reconstrucciones, que fuéron otras tantas grandes y sucesivas ampliaciones, sufrió la catedral de Santiago en menos de tres siglos, desde que se labró la primitiva iglesia en tiempo de D. Alfonso el Casto, hácia 825, hasta que se comenzó por cuarta vez la actual en 1078.

Del templo construido por Alfonso II, gobernando la sede iviense Theodomiro, y despues de haber reconocido por sí mismo el Monarca el sitio en que se mostraba descubierto recientemente el sepulcro del Apóstol Santiago el Zebedeo, nos dice el privilegio concedido á la iglesia de Santiago por Alfonso III, en 899 (1), que

(1) Este privilegio se encuentra en los apéndices del tomo XIX de la *España Sagrada*. Estaba en Oviedo y no inspira toda la confianza necesaria para darle como legítimo á todas luces.

era obra pequeña de piedra y barro *(expetra et luto opere parvo)*. Pobre y mezquina debia ser en verdad la tal iglesia cuando calificacion tan desdeñosa merecia, en un tiempo en que ensalzaban los cronicones, con pomposos elogios, construcciones harto modestas, y en que poco necesitaba un templo, por consiguiente, para que se le llamase obra magnífica y muy hermosa.

Así fué llamada *(pulcherrima)*, por Sampiro, ó por su adicionador D. Pelayo de Oviedo, la que en reemplazo de la primitiva hizo construir Alfonso III á instancias del Obispo iviense Sisenando I.

Comenzóse en 896, y fué consagrada con notable solemnidad tres años despues en 899, y para mayor suntuosidad de la fábrica hizo el Monarca trasportar de la destruida *Aucca* y de otras partes de España, los mármoles que sus abuelos trageran por mar y emplearan en la construccion de hermosas casas, cuyos mármoles (segun en el mismo privilegio de 899 se dice), se colocaron en la portada occidental, la principal de la iglesia, conservándose el mismo dintel que tenia la iglesia vieja, por ser como las obras antiguas de admirable escultura. En la puerta de la izquierda junto al oratorio de San Juan Bautista y mártir (el Baptisterio), que tambien se hizo entonces á cimientos y se construyó de piedra limpia, se pusieron seis columnas con sus basas, donde se hizo la bóveda de la tribuna *(abboluta tribunalis)*, y otras columnas esculpidas *(columnas sculptas)* sobre las cuales estaba el pórtico, é hiciéronse además diez y ocho columnas (todo segun el mismo privilegio), de las piedras *(quadras)* y cal, traidas de Oporto, con otras columnitas de mármol.

Destruida completamente esta iglesia á consecuencia de las incursiones de normandos y mahometanos, fué preciso reconstruirla por segunda vez; lo que hizo el Obispo llamado S. Pedro de Mosoncio auxiliado del rey de Leon, Bermudo II, *in melius*, es decir, mejor que antes estaba, segun el cronicon del Silense, muy poco despues de haberse retirado el famoso hagile Almanzor, llevándose las puertas y las campanas de la iglesia en hombros de cristianos para colocarlas, como efectivamente se colocaron, en la gran Aljama de Córdoba por trofeo de su destructora y memorabilísima expedicion.

*(Continuará.)*

José Villaamil y Castro.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPANOL.

---

### DOCUMENTO Núm. III.

SIGLO XIV.

Orfebrería. — Sigilografía.

Copia del testimonio que dió D. Juan de Aragon, Arzobispo de Tarragona y antes de Toledo, de unas alhajas que se reservó de esta iglesia hasta que se proveyese de otras como ellas. Fecha 6 Marzo 1332. B. N. Dd. 42, pág. 49.

Nouerint universi quod nos Iohannes miseratione diuina Sancte Alexandrine Sedis Patriarcha, ac administrator in spiritualibus et temporalibus sancte ecclesie Tarraconnensis, a sede apostolica deputatus, tenore presentium fatemur et recognoscimus quod de iocalibus et ornamentis Capillarum Ecclesie Toletane que apud nos nuper erant, Duo frustra ligni Domini de sacrario dicte Toletane Ecclesie per nos recepta que in quadum cruce auri nostri poni fecimus necnon et quamdam pulchram nuthram cum multis lapidibus pretiosis et margaritis in cappella nostra de beneplacito Archiopiscopi Decani et capituli dicte Toletane Ecclesie donec de consimilibus nobis, providerimus, iussimuss reseruari. In quorum Testimonium presentes nostras literas fieri nostrique siggili appenditity uninime fecimus roborari. Datum Tarrachone VI die mensis Martij. Anno Domini Millesimo

CCC tricesimo secundo. G, Bj. vidit. Br. de Fontibus Man. Domini. Patriarche vidit.

Pergamino de una cuarta en cuadro. Letra menuda cuadrada. Pende sello redondo de cera encarnada, ó mejor lacre. De un lado está sentado en medio un prelado vestido con palio y por brazo de la silla dos leones: tiene aureola como Santo, en torno de la cabeza: en la mano derecha, levantada, un libro abierto en que se lee: *S. Acisclus*. Debajo de un arco otro obispo de rodillas. A los lados dos obispos en pié con báculo, con aureola y sin palio: al lado del que tiene á la mano derecha se lee: S. PETRVS. El de la izquierda está perdida. Tambien está la orla muy mal tratada, y sólo se lee ///// DRIN SEDIS ///// CHEADMIN ///// RIS ///// RACONECCE. En el reverso hay un sello menor, como una peseta, en que se descubre una estátua, maltratada, en un retablo, y en la orla, ORA PRO NOBIS /////

V

# VENTA

DE

# LA COLECCION DEL SEÑOR CEPERO.

---

El boletin de las ventas de objetos de arte verificadas en el Hotel Drouot de Paris, nos da noticia de la que acaba de efectuarse en el próximo mes de Febrero, de la galería de cuadros antiguos que poseyó el Excmo. Sr. D. Manuel Lopez Cepero, dean que fué de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla.

Segun el citado periódico nos dice, hallamos que los herederos del Sr. Cepero han vendido veinte y nueve cuadros españoles, obteniendo por ellos en conjunto ciento cuarenta y dos mil setecientos treinta y dos reales, reduciendo á napoleones los francos que por ellos han dado los aficionados. El éxito de la venta considerado en conjunto, nos parece satisfactorio, aun cuando la cantidad quede muy mermada deduciendo los gastos, comisiones, anuncios, etc. Pero si paramos mientes y vemos que figuran en ellas obras de Murillo, Velazquez (?) Pacheco, Berruguete (?) Zurbaran y Goya, asombra y mucho, tan poco precio. ¿Y cómo no ha de asombrar ver que se han vendido Murillos á 1.900 rs.; Velazquez á 3.116 y dos de Berruguete por 2.622? Y no se diga que es por falta de aficionados, puesto que un Murillo ha logrado 38.000 rs. Pero desaparece el asombro y hallánse muy naturales los precios altos y los ínfimos, si se supone que pocos de aquellos cuadros son de los autores á quienes se atribuyen. De no ser cierta esta suposicion, que para nosotros lo es, hay que tener por locos á los compradores, ó mejor y con más juicio pensando, al que vende un cuadro de composicion, legítimo de Murillo, aunque

mida no más de medio metro de ancho, por 1.900 rs. Yo por lo menos estoy dispuesto á comprar por doble cantidad cuantos verdaderos Murillos se me presenten á este precio.

Hé aquí detalladamente los cuadros españoles vendidos y sus precios reducidos á reales, que copiamos de *L' Chronique des beaux arts* del domingo 23 de Febrero próximo pasado.

BERRUGUETE (Alonso). Santiago, San Andrés y San Márcos. San Bartolomé, San Pedro y el devoto. Tabla, al. 0.30, an. 0.56. Vendido en reales vn. 2.622.

CESPEDES (Pablo de). La Concepcion. Tabla, al. 1.38, an. 0.90. Vendido en reales vn. 3.344.

GOYA (Francisco). Retrato de mujer, con un perrito en los brazos. Lienzo: alto 0.81, an. 0.58. Vendido en 3.876 rs. vn.

JIMENEZ (J). El yelmo de Mambrino. Otro: El descomunal combate de don Quijote con los pellejos de vino. Firmados ambos. Jimenez. Lienzos: alto 0.40, an. 0.59 cada uno. Vendidos los dos en 7.600 rs. vn.

MAZO MARTINEZ (Juan Bautista del). Patio interior de una ciudadela. Otro: puerto de mar y entrada de una plaza fortificada. Lienzos al. 0.60, ancho 0.69. Vendidos en 1.976 rs. vn.

MORALES (Luis de). Jesus con la cruz. Tabla, al. 0.20, an. 0.17. Vendidos en reales vn. 1.064.

MURILLO (Bartolomé Estéban). El divino Pastor. Proviene el cuadro de la galeria del Excmo. Sr. D. M. Larrazabal, de Sevilla. Lienzo, al. 1.05 ancho 0.77. Vendido en 38.000 rs. vn.

*Idem.* Ecce Homo. Lienzo, al. 0.60, an. 0.50. Vendidos en 15.276 rs. vn.

*Idem.* La Inmaculada Concepcion. Lienzo, al. 0.66, an. 0.55. Vendido en reales vn. 11.856.

*Idem.* Moisés golpeando la roca. Lienzo, al. 0.27, an. 0.51. Vendidos en reales vn. 5.396.

*Idem.* Milagro de los panes y los peces. Lienzo, al. 0.27, an. 0.51. Vendido en reales vn. 1.900.

*Idem.* Vision de San Antonio. Lienzo, al. 1.55, an. 1.07. Vendido en reales vellon 7.676.

MURILLO (Bartolomé Estéban). Muerte de San Pedro Arbues, primer inquisidor de Aragon. Lienzo, al. 1.00, ancho 0.80. Vendido en 5.700 rvn.

*Idem.* El desayuno del fraile. Lienzo, al. 0.55, an. 0.92. Vendido en reales vellon 2.926.

*Idem.* Bautismo de Jesucristo. Lienzo, al. 0.50 an. 0.64. Vendido en reales vellon 1.710.

*Idem.* Santa Rosa de Lima y el niño Jesus. Lienzo, al. 0.48, an. 0.35. Vendido en 2.318 rs. vn.

*Atribuido á* MURILLO. La educacion de la Vírgen. Otro: San José y el niño Jesus. Lienzo, al. 0.35, an. 0.28. Vendido en 1.368 rs. vn.

*Idem.* El sueño de Jesus. Lienzo, al. 0.72, an. 0.65. Vendido en 7.220 rs vn..

*Escuela de* MURILLO. La Vírgen orando. Lienzo, al. 0.88, an. 0.60. Vendido en 1.672 rs. vn.

*Idem.* Cristo bendiciendo. Vendido en 1.501 rs. vn.

*Idem.* La Concepcion. Lienzo, al. 0.80, an. 0.63. Vendido en 1.938 rs. vn.

PACHECO (Francisco). La calle de la Amargura. En la parte inferior á la derecha en una banderola, la firma: Francisco Pacheco, *fecit a.º* 1589. Tabla, al. 0.72, an. 0.54. Vendido en 5.054 rs. vn.

VELAZQUEZ (D. Diego). Cuatro personas de pié, hablando debajo de un arco. Lienzo, al. 0.64, an. 0.82. Vendido en 3.116 rs. vn.

*Idem.* Conejos y cerdos de la India. Estudio. Lienzo, al. 0.48, an. 0.35. Vendido en 1.387 rs. vn.

VILLAVICENCIO (Pedro Nuñez de). La Vírgen con el Niño en los brazos. Lienzo, al. 1.10, an. 0.80. Vendido en 1.634 rs. vn.

ZURBARAN (Francisco). La Vírgen de las Mercedes. Lienzo, al. 1.40, ancho 1.06. Vendido en 4.902 rs. vn.

No somos de los que deploran ni mucho menos, que cuadros españoles de gran mérito, y de nuestros primeros pintores, se vendan en el extranjero; antes al contrario lo celebramos, y ojalá que fueran muchos más y mejores los lienzos españoles que guardan los Museos extranjeros; así nos conocerian mejor, y por fuerza, sino de grado, nos darian el alto puesto que nos pertenece. Pero lo que sí lamentamos por que en ello nos para perjuicio, lastimando la fama de nuestros maestros, es que se vendan en Paris como obras de los primeros pintores de España, y por españoles, lienzos que sólo sean cuadros de escuela, ó imitaciones acertadas, porque si bien

es cierto que en los precios que alcanzan llevan el resello de su errada clasificacion, no es menos verdad que consta para siempre el desprecio hecho del nombre de un artista de primer órden.

G. C. V.

---

# EDAD DE PIEDRA.

## Á PROPÓSITO DEL ARTÍCULO PUBLICADO CON ESTE TÍTULO EN EL NÚMERO ANTERIOR.

Léjos de tener por imperdonable delito el no creer en la verdad de los Estudios Prehistóricos, preferimos ver negada su importancia, antes que dudosamente defendida. Como no se trata en ellos de mera arqueología, sino que son muchas las ciencias que han de ir á una para lograr el resultado apetecido, habrá de perdonarnos el arqueólogo, cuando á la geología acudamos para la solucion de un problema que sólo ella puede dar. De igual manera acude el geólogo al químico, siempre que el caso lo requiere.

Al ocuparse en su Revista nuestro amigo el Sr. Tubino, con cuya amistad nos honramos, en el modesto artículo, relativo á la Edad de Piedra, que hemos publicado en el Arte, dice aquel apreciable escritor, que no duda contestará cumplidamente el Sr. Sanahuja, etc. etc. Mucho nos placen las palabras del Sr. Tubino, pues nos anuncian que persona tan competente é ilustrada como el Sr. Sanahuja, tendrá la bondad de poner claro lo que nuestro escaso entendimiento no ha comprendido bien, por menguado sin duda.

Hasta aquí creemos haber comprendido al Sr. Tubino, pero no en el último párrafito que nos dedica, el cual dice, al parecer, algo contrario á lo anterior, y en tal forma, que imaginamos debe de haber en ello error de imprenta, como nuestro amigo se convencerá, con sólo comparar lo último con lo anteriormente escrito.

F. Fulgosio.

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# D. SEBASTIAN MUÑOZ.

(Continuacion.)



AZON tiene el autor del *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes*, al afirmar que la patria de nuestro pintor fué la ciudad de Segovia y no la próxima villa de Navalcarnero. Además de la propia aseveracion del mismo Muñoz, hay, en abono de la opinion de Cean, que no consta partida de bautismo con semejante nombre en los libros parroquiales de la iglesia de Navalcarnero. ¿Cómo pudo entonces, se dirá, equivocarse de tal modo Palomino, amigo que fué de nuestro artista? Quizá pueda hallarse la causa de este error en que habiendo sido los Muñoz una de las familias segovianas que se establecieron siglos atrás en aquella villa, no faltaran en ella personas del mismo apellido en tiempo de Sebastian que quizá estuvieran con él emparentadas y á quienes visitara con frecuencia, merced á la poca distancia que de la córte está aquel pueblo y que por tal circunstancia le creyera Palomino de él natural; así como tambien puede nacer de esto mismo que hoy todavía se señale en Navalcarnero la casa donde vivió Muñoz; tradicion que puede ser muy cierta.

Ignoro yo si por encargo particular ó por devocion al santo de su nombre, pintó Muñoz en el año de 1687 el precioso cuadro del *Martirio de San Sebastian,* lienzo que mide 2.72 de alto por 2.13 de ancho, obra colorida

de mano maestra y de dibujo mejor del que comunmente se usaba en los tiempos de nuestro artista. Admiró Madrid esta pintura en una de las públicas exposiciones que en las fiestas del Corpus era costumbre celebrar no tan solo en la córte sino tambien en muchas capitales; costumbre que aún hoy dia no ha desaparecido en algunas provincias. Que no pintó Muñoz el cuadro para Convento ó Iglesia, parece natural suponerlo, puesto que nos asegura Palomino que en su tiempo, cuando publicaba *El Museo Pictórico* año de 1724, pertenecia el lienzo al *muy aficionado* á la pintura D. Francisco Mezcorta. De poder de este aficionado llegó el lienzo, no sé si directamente ó pasando antes por otras manos, á figurar en la Sacristía de la iglesia del Convento del Cármen descalzo de esta córte, donde lo vió Cean, citándolo así en su precioso *Diccionario*. Este mismo autor nos enseña, en su obra manuscrita é inédita de la *Historia de la pintura*, que en el año de 1824 estaba el cuadro en la Real Academia de San Fernando, con otros muchos procedentes tambien del secuestro de los bienes de las órdenes religiosas. El cambio acaecido en la política de España el año anterior al últimamente citado, llevó el cuadro otra vez á su Convento, pero no para que en él posara largo tiempo. Su Alteza el Serenísimo Señor Infante de España y Portugal D. Sebastian Gabriel, grande inteligente y artista tambien y amantísimo siempre del arte español, hubo de prendarse de la belleza de este hermoso lienzo, obra maestra de un pintor castellano desgraciadamente malogrado. Además de la belleza artística, grande en este cuadro, interesaba tambien á S. A. por la circunstancia de representar al santo de su nombre, y así, reunidos ambos alicientes, el religioso ó devoto y el puramente estético, aparecia el lienzo tan importante, era tan simpático y se presentaba tan lleno de interés al Sermo. Sr. Infante, que adquirió de la comunidad de Carmelitas mediante muy respetable suma, la obra maestra de Muñoz. Nuevas vicisitudes políticas llevaron el cuadro al Museo Nacional, donde permaneció hasta que, devuelto á su dueño, pudo gozarlo cómodamente el público aficionado, en la muy rica y selecta, si no muy numerosa galería de cuadros de S. A., abierta en la casa palacio que habitó en la calle de Alcalá, hoy ocupado por el Ministerio de Ultramar. Ahora S. A., como siempre deseoso de contribuir de todas maneras y por todos los medios,

sin evitar sacrificio y sin arredrarse ante ningun obstáculo, al mayor esplendor del arte nacional, prepara solícito nuevo lugar donde pueda el público admirar y el artista aprender, las obras españolas y extranjeras tan bellas y tan cuidadosamente conservadas que posee.

Y no es esta sola la obra que S. A. tiene de Sebastian Muñoz, quien puede decirse pertenece á S. A., porque sólo S. A. le posee y sólo en su galería puede conocérsele. No hay en verdad medio de hablar de Muñoz sin haber visto la galería del Infante. Al lado, pues, de este famoso San Sebastian, pueden colocarse el boceto y el cuadro de las exequias de la esposa de Cárlos II. Curiosa es por demás la historia de estos dos cuadros: hé aquí cómo la describe Palomino, testigo quizá de toda ella, segun la verdad con que la salpica de minuciosos detalles:

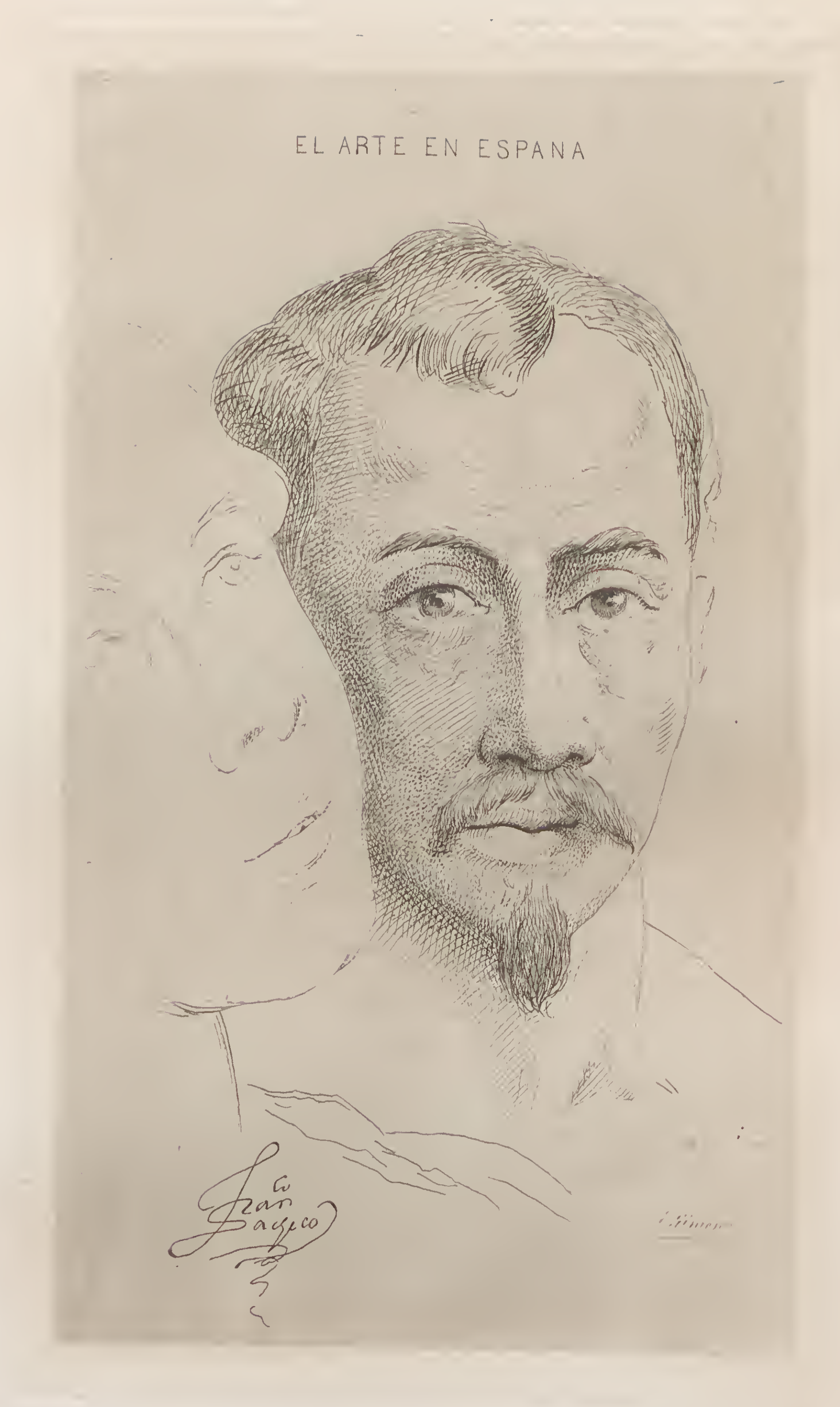
«Acaeció la muerte de la Reina, en lo más florido de sus años, de una »cruel apoplegía en el de 1689, y á los veinte y siete de su edad: y habiendo »S. M. determinado enterrarse con el hábito del Cármen (como se ejecutó) »quiso el Convento de Carmelitas calzados de esta córte dejar perpetuada »esta memoria; y así le mandaron á dicho D. Sebastian pintar el cuadro »de este funeral en la misma forma y aparato que estuvo puesto el real ca»dáver en Palacio; lo cual ejecutó Muñoz con grande estudio y acierto, »procurando hacerlo todo por el natural: de suerte que los reyes de armas, »el sacerdote y el acólito que están allí, todos son retratos de los mismos su»jetos, que asistieron en dicha funcion. Y habiéndolo llevado al Convento, »como el simulacro de la reina, ya por difunta, ya por lo extraño del tra»je, ya por lo escorzado y diminuto, segun la distancia en que se suponia, »no conformaba con las especies que todos tenian de cuando viva, todos á »una voz con el Prior, comenzaron á despreciar el cuadro, y diciendo que »no estaba la reina parecida; y así que, no estándolo no lo habian menes»ter. El pobre mozo que se halló con toda una comunidad á cuestas, sin »bastarle razones para convencerla, y casi perdido el trabajo de un cuadro »de tanto estudio, subió en términos de desesperacion, que resolvió á con»vocar todos los pintores del rey y otros de crédito, á ver si podia su voto »y aprobacion contrastar el dictámen de la comunidad. El P. Prior (que »entiendo lo era el Reverendo P. Maestro Barrientos) que vió toda aquella

»turba pintoresca, dijo: Señores, ¿para qué es esto? Vds. entenderán mejor »que yo de lo bien pintado y organizado segun arte; pero de si está ó no »está parecida la reina, no sólo yo, pero cualquiera entiende tanto como »Vds.—A esta razon del Prior todos enmudecieron: sólo un compañero de »Muñoz, dijo:—Padre Reverendísimo, el no parecerse ese retrato á la reina »cuando vivia, es la mayor perfeccion que tiene: porque la reina cuando »difunta no se parecia á sí misma, cuando viva. Dijo el Prior con gran risa: »—Señor mio, ese argumento, tan agudo como sofístico, seria muy del caso, »como Vd. estuviese aquí á todas horas para decírselo á cada uno que »llegue á ver el cuadro.—Y si yo hallase medio (replicó el dicho) para que »haya quien á todos lo diga, ¿será bastante para que el cuadro se quede »en casa?—Como eso pueda ser, voy contento (dijo el Prior juzgando impo- »sible la empresa.—Pues ponga D. Sebastian (dijo el compañero) en aquel »vacío (señalando el sitio donde está) una medalla con el retrato de la »reina, como estaba en vida, que la traigan dos cupidillos llorosos con un »lema que dé á entender que la diferencia que hay de aquel retrato al otro, »es la que hay de lo vivo á lo muerto.—Pareció bien á todos y al P. Prior »la proposicion, y así se ejecutó y se puso por lema: *Nec semper lilia* »*florent:* y está hoy colocado el dicho cuadro junto á la puerta que sale de »la iglesia de dicho Convento al cláustro chico.»

«Y creo que le dieron por él sólo 200 ducados, que no es la mitad de su »precio; pero él decia que como el cuadro quedase allí, mas que no le »dieran un cuarto; en que se califica lo desinteresado, modesto y honrado »de su natural, que verdaderamente lo era.»

*(Se concluirá.)*

G. C. V.


EL ARTE EN ESPAÑA

# RETRATO DE PACHECO.

Tanto valdria como negar la luz del sol, desconocer la nueva vida, el notable desarrollo que, á pesar de las calamidades que desgraciadamente llueven sobre nuestra España desde hace más que mucho tiempo, está adquiriendo cada dia el tranquilo y sosegado estudio de la historia y la práctica de las bellas artes entre nosotros. Aquí, donde es raro que el esfuerzo y la voluntad de un solo individuo y mucho menos las de algunos, pocos ó muchos reunidos en sociedad, logre llevar á cabo alguna idea que tenga por objeto realizar un hecho pura y exclusivamente literario ó artístico, y por el cual no haya medio, ni se quiera que lo haya, de lucro ó especulacion, ha sido preciso que la mano protectora del gobierno diese el ejemplo primero. Por fortuna, este impulso ha sido benéfico, y merced á él hace doce años que el público ha tenido ocasion de saborear el placer que proporciona la contemplacion de las bellas artes, de conocer cuán digno de admiracion y de respeto es su cultivo, lo mucho que honran y distinguen á una nacion sus glorias artísticas, y el alto grado, en fin, de civilizacion y cultura que supone la práctica, estudio y crítica de las nobles artes. Los beneficios de aquella proteccion hoy los estamos tocando, hoy estamos ya recogiendo los frutos que produce aquella semilla comenzada á sembrar hace una docena de años. Si nuestros museos se hallan cuajados de gentes los dias de pública entrada; si con frecuencia se llama á oposiciones ya oficiales, ya

particulares, para ejecutar obras de arte; si en las academias, en los colegios, en los ateneos hay cátedras públicas de la teoría, de la historia ó de la filosofía de las bellas artes; si se publican revistas como la que estas líneas contiene, y como otras muy apreciables, aunque de distinta índole editorial; si la prensa toda dedica constantemente parte de sus columnas á la crónica del arte; si nacen mil controversias sobre el juicio distinto que se forma por unos ó por otros de este ó aquel cuadro, estátua, templo, ó monumento artístico; si los libros de historia ó de literatura se publican llenos de facsímiles, retratos ó estampas; si los admiradores ó aficionados, así como los artistas y los críticos de bellas artes nos hallamos divididos en distintos grupos, por razon de pertenecer á distintas escuelas, sosteniendo por ende con el propio ardor meridional, contoversias animadas, dentro de la dignidad que el terreno del estudio exige; si ha sonado ya la hora de inaugurar el museo de arqueología y de tener un gabinete de estampas, todos estos efectos tienen su verdadera causa en el desarrollo que ha adquirido, y adquiriendo sigue en el público español el gusto, la aficion, el amor á las bellas artes. La masa general ha comenzado á gustar de un manjar que no se habia acordado que existiese, hasta que una y otra vez ha visto que se le ofrecia con insistencia. Lo ha hallado grato, sabroso, ha gozado con él y aficionándose va paulatina pero seguramente á sus goces. Y de esta aficion, por pequeña que hoy sea, nace ó toma grandísimo crecimiento el amor y deseo con que nosotros, los que empuñamos la pluma para escribir sobre las artes, perseveramos en nuestra grata tarea. El número de los libros, folletos ó artículos sueltos escritos y publicados en Madrid desde el año de 1856, sobre bellas artes, aun cuando es insignificante comparado con lo que en las capitales de otros países se han dado á luz en iguales tiempos, es infinitamente mayor que cuanto se ha escrito en España sobre la materia hasta aquella fecha. Si esto acontece en la córte por efecto de estar reconcentrada en ella lo principal de la vida artística y literaria del país, tambien á las provincias ha llegado la benéfica influencia, y así vemos exposiciones retrospectivas, libros sobre bellas artes y arqueología, concursos para pintar cuadros, para aclarar dudosos puntos de la historia del arte, y hechos, en fin, que la atestiguan. El esfuerzo individual crece y se

arraiga aún en los más indiferentes, mientras que en los de ánimo más esforzado llega á producir importantes efectos. Amantes de su patria y deseosos de que las glorias de las escuelas de pintura, y los hombres eminentes de ellas sean conocidos y apreciados en su justo valor, dedícanse algunos escritores á dar á conocer la vida y las obras de aquellos artistas, y entre los que á tales trabajos consagran parte de su tiempo, merece mencion y es digno de alabanza el Sr. D. José María Asensio, de Sevilla.

Cosa conocida es de los lectores de El Arte en España, la adquisicion que este señor hizo de gran parte del libro de retratos dibujados por Pacheco, y en estos momentos publicándose está en la *Biblioteca de El arte en España*, bajo el título de *Pacheco y sus obras*, un libro en que el Sr. Asensio ha de dar á conocer al público, bajo su doble aspecto literario y artístico, á su paisano y pintor favorito. Con este libro, pues, y con el otro original del mismo Pacheco que ya hemos dado á la estampa, nada ha de quedar por saber de cuanto hoy se conoce que atañe al pintor sevillano. Eruditos literatos por una parte y el Sr. Asensio por otra, en el mismo concepto y como crítico de bellas artes, retratada dejan el alma y las obras de Pacheco. Nada faltará ya que desear, nada más que conocer el rostro de Pacheco, que publicar su retrato. Todos sabiamos que el retrato existia, porque el mismo Pacheco nos lo dice. En nuestra edicion de *El arte de la pintura*, tomo I, pág. 256, nos hace saber que acabó de pintar, *por el año de 1614, un lienzo grande de la historia del Juicio universal, en precio de 700 ducados, para el Convento de Santa Isabel de esta ciudad* de Sevilla, y en el mismo tomo, pág. 263, describiendo parte del cuadro, añade: *el monton que está más cerca de nuestra vista de esta parte derecha, contiene nueve figuras grandes, con variedad de edades, de carnes y de rostros. La principal y entera está de espaldas; es un mancebo hermosísimo, junto á una hermosa mujer, y* ENTRE ESTOS DOS PUSE MI RETRATO FRONTERO HASTA EL CUELLO *(pues es cierto hallarme presente este dia), y tambien siguiendo el ejemplo de algunos valientes pintores que en ocasiones públicas entre otras figuras pusieron la suya y de sus amigos y deudos.*

Pero ¿dónde estará este cuadro del *Juicio final*, que no se halla desde hace algunos años en la iglesia de Santa Isabel? Dónde encontrar esta obra

de arte tan curiosa é importante, así por contener el retrato de su autor, como por ser al mismo tiempo quizá la obra maestra que salió de sus manos, ó al menos aquella á que él mismo dió más importancia, ya por su forma y composicion, ya por la erudicion que en su desempeño desplegó? Era para el Sr. Asensio una cuestion de honra literaria hallar el cuadro del *Juicio final*. Poseedor de gran parte de la mejor obra de Pacheco, ocupado en la grata tarea de estudiar al artista y al literato, catalogando sus obras todas, así pintadas como escritas, tratando, en fin, de aquilatar la importancia real é histórica del ilustre andaluz, hacia falta que su libro llevara á la cabeza el retrato de Pacheco. Asensio, pues, como no podia menos de suceder, dió con el paradero del cuadro, lo halló en París en poder de un señor sacerdote, y logró que este señor permitiera que se calcara cuidadosa y esmeradamente el retrato de Pacheco. En el mismo momento que el calco llegó á manos de Asensio, salia de Sevilla por el correo en carta certificada para nosotros. Este calco grabado al agua fuerte en *facsimil* por el Sr. Jimeno, es el que hoy reproducimos en El Arte en España. No nos es lícito extendernos en consideraciones de ningun género sobre este retrato, porque habiendo de acompañar al libro de Asensio, y debiendo ocuparse allí de él con la detencion que exige, adelantariamos especies que mucho mejor que nosotros sabrá sentir y apreciar el Sr. Asensio. Bajo el retrato hemos hecho grabar una firma de Pacheco que de Sevilla nos ha enviado nuestro amigo, y de la cual dará detalles en su libro. Tenemos, pues, que agradecer este nuevo servicio prestado á la historia del arte por el Sr. Asensio. Y si despues de esto vemos en breve plazo publicado el libro de retratos, el nombre de Asensio será inseparable del de Pacheco, y la nueva gloria que este adquiera por la publicidad que á sus obras sábia y convenientemente comentadas dé Asensio, habrá tambien de alcanzar al estudioso crítico.

Y ya que por primera vez á luz sale el retrato de Pacheco, parece bien que le acompañen las redondillas que al mismo hizo el festivo Baltasar de Alcázar (las cuales tomamos del tomo I, col. 80 del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos)* que dicen así :

## BALTASAR DE ALCÁZAR AL RETRATO DE FRANCISCO PACHECO.

Pacheco es este que debe
llamarse Fénix por sólo
favorecido de Apolo
y de las hermanas nueve.

Dejóle el cielo encargada
la perficion y hechura
de la divina figura
por Apéles principiada.

Con artificiosa pluma
saca del sepulcro al hombre,
dándole vida y renombre
que el tiempo no lo consuma.

Y así, sin igual alguno,
usa el oficio de Dios,
por estar entre los dos
partido el poder del uno.

Su pincel levanta el vuelo
hasta el ángel Micael
y de allí sube el pincel
hasta parar en el cielo.

Donde pinta en aquel puesto,
seguro de no tener
quien se le puede oponer,
no siendo Dios el opuesto.

Allí sujetó la idea
de su arte no vencida,
deseada, mas no habida
jamás de quien la desea.

Y él, glorioso de tenella
con ingenio soberano,
va sacando de su mano
divinos traslados della.

Y así no es de humano intento
lo que Pacheco nos pinta;
de otra materia es distinta
de celestial fundamento.

Pues con destreza invencible
lo que es espiritual,
dándole retrato igual,
le forma cuerpo visible.

Su vida en suma nos dice,
que le debe el Bétis sacro
levantar un simulacro
que su memoria eternice.

Porque saque por la hebra
despues la posteridad,
que no menos que á deidad
la Vandalia le celebra.

G. C. V.

# LA COMISION

DE

# MONUMENTOS HISTÓRICOS

Y ARTÍSTICOS

## DE LA PROVINCIA DE GRANADA.

---

¡Cuán grato es para El Arte en España llenar sus páginas con el relato de hechos contemporáneos que revelen cariño, respeto y aficion á las artes nacionales! Podrá pensarse, por quien al azar haya leido algunos números de esta revista, que es grato entretenimiento y primordial propósito de nuestras plumas sacar á plaza, seguido siempre de su correspondiente san benito y consecuente pena, la barbarie ó el error que en materias de bellas artes y su historia andan por harta desgracia, con demasiada frecuencia sueltos por nuestras provincias y tambien por nuestra coronada villa. Pero no hay tal cosa, ni posible es que tal placer exista, porque, ¿cuándo se ha preferido el dolor al placer? Y dolor grande, pero muy grande es el que sentimos y el que con nosotros siente todo hombre civilizado y por ende amante de las bellas artes y de cuanto á ellas atañe, al ver que la ignorancia ó la indeferencia destruye ó abandona venerandos monumentos de nuestras glorias pátrias, dando pruebas de no conocer lo que son, lo que valen y lo que deben apreciarse objetos y hechos que demuestran el grado de cultura que ha logrado en cortos momentos un pueblo que ha sabido expresar y sentir la belleza. ¿Cabe goce en ver herido ó ultrajado un objeto de nuestro cariño? imposible; el goce, el placer, la satisfacion consisten en verle reverenciado, estimado y por todos acatado y querido. Tal placer nos proporciona en materias histórico-artísticos la *Comision de monumentos de Granada;* sentimiento grato que nos mitiga el dolor que produjo

en nuestro ánimo un hecho deplorable que otra Comision de monumentos permitió perpetrar, y lo que más nos conduele, que aún despues de consumado pretendió justificar y enaltecer. ¡Qué contraste entre las Comisiones de monumentos de Granada y de Toledo! Qué noble y saludable ejemplo ofrece aquella á todas las *Comisiones* de España, con su exquisito celo y verdadera inteligencia!

*Querer es poder* dícese vulgarmente como un axioma, y si alguna vez lo ha sido ciertamente es esta en que *la Comision de* monumentos de una provincia escasa de recursos, sin grandes medios de aumentar su industria, su agricultura y su comercio, consigue de la Diputacion Provincial la suma de mil escudos anuales para su gasto; cantidad, que si bien en realidad pequeña, es grande y mucho en atencion á las que en las demás provincias se acostumbra. Pero Granada mantiene todavía en pié vivas y vigorosas sus tradiciones literarias y artísticas, y sólo así se pueden explicar los trabajos tan importantes que en breve plazo ha logrado realizar *la Comision* en todas y cada una de las muchas cosas encomendadas á su cuidado. Tal nos enseña la *Memoria de las actas y trabajos de la Comision de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Granada, desde su instalacion de 20 de Mayo de 1866, hasta fin de 1867, leida en sesion de 15 de Diciembre de este mismo año, por su Vice-Presidente el Excmo. Sr. D. José de Castro y Orozco, Marqués de Gerona, etc., y programa de premios para 1868. Publicado todo por acuerdo de la misma Comision. Granada, 1868.*

Integra debiéramos trasladar á nuestras columnas esta Memoria, no tanto para dejar en ellas consignado el galardon que ha merecido con su actividad é inteligencia la Comision de Granada, cuanto porque sirva su insercion de saludable ejemplo, de noble estímulo á todas las *Comisiones* de España. Pero ya que causas materiales nos impidan insertarla íntegra, cuidarémos de dar á conocer aquellos párrafos que directamente atañen á la parte de trabajos de conservacion é inquisicion de objetos de bellas artes; trabajos los más principales que deben ocupar á las Comisiones.

El Sr. Marqués de Gerona, despues de encomiar el noble y generoso apoyo prestado á la Comision por las autoridades todas de Granada, despues de manifestar el entusiasmo y ardiente fe con que todos los individuos de la Comision emprendieran las tareas, que ya era hora de dar á conocer al público, enumera los trabajos llevados á cabo por el órden y manera siguiente:

«La Comision ha dado cima al proyecto de formar un inventario de todos los

cuadros que existen en el Museo Provincial. Pendientes estos establecimientos de una nueva organizacion, anunciada oficialmente, no se ha creido autorizada para proseguir en la prolija tarea de clasificar facultativamente los 518 cuadros que han resultado en sus salones; pero será siempre un verdadero servicio prestado á la provincia el haber recontado su riqueza artística, preservándola tal vez de lamentables extravíos.»

Con toda seguridad la nueva organizacion no ha servido hasta ahora más que para evitar que la *Comision* de Granada tuviera ya á estas fechas su catálogo corriente. Por nuestra parte y en nombre del público español que gusta de las artes, rogamos á la Comision que persevere en su noble propósito, que se crea autorizada para todo trabajo que redunde en provecho del arte y de su historia, y que contribuya á dar algun viso de ilustracion y exquisita civilizacion á este pobre país que tan bárbaro é incivilizado aparece, considerado al través de ciertos hechos y de ciertos abandonos.

Y continúa el Sr. Marqués de Gerona:

«La relacion artística, ó sea la estadística monumental de Granada, está ya concluida, especialmente en cuanto á los edificios árabes, que son los que la hacen tan famosa dentro y fuera de nuestra España. Ha sido imposible extender los trabajos á todos los monumentos de la provincia, porque la Comision carece de brazos auxiliares fuera de la capital, bien que la ayuden en sus propósitos algunos artistas y literatos entusiastas.»

«No debo pasar adelante sin decir en justo elogio de nuestro compañero el Señor Don Rafael Contreras, á quien cupo en suerte tan árduo trabajo, que este laborioso artista ha logrado rectificar los planos de la Alhambra, publicados por hábiles arquitectos en el siglo pasado, bajo la inspeccion y á costa de la Real Academia de San Fernando.»

En efecto, y no debemos insistir nosotros sobre la importancia de los descubrimientos del Sr. Contreras, porque en el número anterior de nuestra revista, hemos tenido la honra de publicar el artículo y los planos en que este consumado conocedor de la arquitectura de los árabes españoles, da cuenta de sus hallazgos y demuestra sus consecuencias.

Por desgracia del Arte y de su historia, la nueva organizacion dada á los Museos arqueológicos, ha conseguido privarnos en estos momentos del que nos hubiera ya presentado la Comision de Granada, á juzgar por las siguientes líneas :

«La evacuacion de varios informes, pedidos por el Gobierno, muchos trabajos preparatorios para la creacion de un Museo Arqueológico (proyecto contrariado, tambien, por el nuevo reglamento, que los somete á distinta inspeccion y dependencia), é incesantes reclamaciones para preservar, en lo posible, de una ruina inminente las puertas árabes de Granada que se desmoronan por instantes, á causa de la fragilidad de su construccion, han invertido gran parte de vuestro tiempo durante el período que abarca este resúmen.»

Muy necesario es indudablemente, que donde las Comisiones de monumentos no se distingan ni por su celo ni por su inteligencia, se adopten medios de entregar los Museos, así puramente artísticos como arqueológicos, á manos que con mayor amor y conocimientos los traten; pero cuando las Comisiones de monumentos son como las de Granada, ¿á qué mejores manos podrá encomendarse la instalacion, clasificacion y conservacion de los Museos?

«Permitidme que llame especialmente (continúa diciendo la Memoria), la pública atencion sobre dos medidas de conservacion, que merecerán, á mi juicio, los elogios de todos los amantes de las ciencias y de las artes».

«En la Capilla Real de Granada, famosa sepultura de los Reyes Católicos, se custodian, como sabeis, la espada de Fernando V, el cetro y corona del mismo y de su esposa, y otras memorias muy notables de entrambos soberanos. Estas joyas históricas se guardaban fielmente en la sacristía de la iglesia; pero carecian de un aparato de exposicion conveniente, para que el viajero las tuviese á todas horas á la vista, sin necesidad de profanarlas diariamente con el contacto, no siempre esmerado, de servidores y curiosos.»

«La Comision, á propuesta de su celoso individuo el Sr. D. Ginés Noguera, dispuso la construccion, á expensas de la misma, de un elegante aparador, que reuniese todas las condiciones de seguridad y de decoro, propios de los muebles de esta clase; y se lo ofreció generosamente al Ilmo. Cabildo, quien aceptó el artístico presente con señaladas muestras de gratitud, acordando tener siempre una de sus llaves á disposicion de este cuerpo científico.»

«*La concha no es digna de la perla,* segun la poética expresion de una de las inscripciones de nuestra Alhambra; pero si el don no es rico, es al menos un respetuoso homenaje rendido por el celo más desinteresado á las glorias históricas de nuestra patria, y una garantía contra temibles contingencias.»

La Comision no se contenta con explorar el terreno del Arte y conservar dignamente sus joyas, sino que llevada aún mucho más allá, en alas de su amor pátrio, ha conseguido formar un verdadero monumento, de importancia suma y que demuestra cuánto es su celo y cuán bien sabe lo que se debe estudiar y conservar.

«Las antiguas ediciones de los cronistas de Granada, y las de los muchos autores que se han ocupado de nuestra historia y munumentos, están hace años agotadas, y á veces, sólo á muy alto precio, se consigue adquirir en el mercado algun incompleto ejemplar de semejantes obras.»

«Nada más propio de una Comision conservadora de las antigüedades de Granada que estimar en todo lo que vale el *libro viejo,* y crear una biblioteca donde se dispense afectuosa y preferente hospitalidad á los escritores que tratan de las materias que deben ser especial objeto de sus estudios. Esta biblioteca ó sea *Monobiblia Granadina* existe ya para satisfaccion de los curiosos, y consta de más de 200 volúmenes impresos y manuscritos, todos raros, muchos preciosos, y alguno hasta notable, en la historia de la tipografía española.»

«La *iconografía granadina* tampoco ha pasado desapercibida para la Comision, puesto que ha acordado formar un catálogo de los retratos célebres, existentes en Granada, con objeto de poseer este dato precioso para la historia y para la biografía, y hasta para las ciencias fisionómica y frenológica, en cuanto sean verdaderas ciencias, y no arte de hacer juicios temerarios, segun la picante expresion de un escritor del siglo XVIII. Pasan de trescientos los ya descubiertos (gracias al celo de los Sres. D. Ginés Noguera y D. Diego Manuel de los Rios, encargados de esta tarea), ora dentro del Museo, ora diseminados en los edificios públicos de la capital. Hacer relacion de todos ellos no cabe dentro de los límites de esta Memoria: básteos saber que presentan una coleccion tan curiosa como hetereogénea de personajes españoles y extranjeros, de santos y de pecadores.»

«El retrato de María, Madre de Dios, pintado, segun la piadosa tradicion por San Lúcas, resulta no léjos de los que presentan á los Reyes Moros de la familia de Alhamar, segun quiere tambien otra tradicion profana, persistente en Alhambra. El del ilustre jurisconsulto español Covarruvias, al lado de los del Cardenal Baronio y del famoso Canciller de Inglaterra Tomás Moro: los de los Santos Juan de Dios, Teresa, Francisco Carociolo, Juan Bautista de la Concepcion, y el Venerable Talavera, primer Arzobispo de Granada; el del famoso D. Pedro Guerrero, que tanto se distinguió por su virtud y letras en el Concilio de Trento, y los de todos los prelados sus sucesores, no muy distantes de los del maligno Quevedo, del no nada edificante Conde-Duque de Olivares, y de los de las favoritas de los pintores granadinos, Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla. Y los de estos mismos artistas y de sus compañeros los Ciézares, Ardemans, y el cartujo Cotan; y los de los historiadores Pedraza, Chica, Mohedano y Echevarría revueltos, por último, con el Gran Capitan Gonzalo Fernandez de Córdoba, con los de los reyes y príncipes de la dinastía austriaca, con el del Pulgar el de las Hazañas, con el del gran Cardenal Gimenez de Cisneros, y con los de toda aquella brillante cohorte de héroes y de caballeros que acaudillados por los Reyes Católicos vinieron á la conquista de Granada.»

«¡Magnífica, aún cuando abigarrada coleccion de figuras que pasan majestuosamente por delante de nosotros, excitando unas veces nuestra benévola sonrisa, otras un respetuoso saludo, y no pocas la reverente genuflexion, debida á la santidad y al heroismo!»

Tras de estos trabajos se enumeran algunos puramente arqueológicos, que son muy de estimar, aún cuando por sus resultados no se hayan conseguido todavía señales de evidencia, relativamente á ciertos puntos oscuros de la geografía granadina en los primeros siglos de la Iglesia.

De los Apéndices que á la memoria mencionada siguen, copiarémos los siguientes:

## RETRATOS HISTÓRICOS.

«No se hace mencion en esta Memoria de otros muchos retratos de personajes del siglo pasado y del presente que se custodian, segun costumbre, en los antiguos colegios de Granada. Apenas habrá un hombre político importante de los que siguieron su carrera en esta ciudad en la época referida, cuyo retrato no aparezca en la casa donde recibió su educacion literaria. Saavedra, el célebre Ministro de Hacienda, el Obispo Barcia, tan conocido por sus sermones, Martinez de la Rosa, Búrgos, el Cardenal Bonel y Orbe, y otros, encabezan esta série de españoles ilustres.

»En cuanto á retratos de fundadores de casas religiosas, escritores y venerables de los antiguos conventos, es copiosísima la coleccion. Entre los primeros está el de la venerable Constancia, hija de Pedro II de Aragon, fundadora de la religion de Trinitarias, y *esclarecida en milagros,* segun se dice al pié del propio retrato.

»El laborioso y entendido oficial de la secretaría de la Comision D. Manuel Guruceta ha prestado importantes trabajos en esta materia, formando el catálogo razonado de todos los retratos que existen dentro del Museo, y en el colegio de Niñas Nobles de esta ciudad.

»En la sacristía de la actual parroquia de Santa Escolástica, antiguo convento de Santo Domingo, se conserva un retrato que, segun su propia inscripcion, es el de Fr. Luis de Granada. El sitio donde se encuentra, y el proceder el lienzo del Convento donde hizo su profesion religiosa el venerable granadino, garantiza seguramente su autenticidad.»

## DIEGO DE SILOE.

«Se han realizado durante la impresion de esta memoria las esperanzas de descubrir la habitacion de Diego de Siloe. El Sr. D. José Cotta y Serna, relator de esta Audiencia, con una atencion y celo patriótcio que le honran, se ha apresurado á poner en noticia de la Comision, que la casa en que moró el célebre arquitecto de nuestra Catedral es la que dicho señor posee en la calle llamada de la Botica del Ángel, núm. 5.

»En efecto: de los títulos mostrados por dicho caballero, resulta que uno de sus antecesores compró en 9 de Enero de 1646, por ante el escribano del número Francisco Ledesma, la finca de que se trata, al monasterio de San Gerónimo, po-

seedor de un patronato fundado por Diego de Siloe; diciéndose literalmente en la relacion de dominio *que aquellas casas fuéron las mismas que vivió dicho Diego de Siloe*. Esta referencia se repite en varias escrituras posteriores.

»Diego de Siloe era muy caritativo y rico para su época, pues declaró en su testamento otorgado en Granada á 17 de Octubre de 1563, ante Diego Rivera, escribano público, que habia hecho donacion al hospital de San Juan de Dios (entonces de Juan de Dios y administrado por los referidos monjes Gerónimos) de doscientos cincuenta mil y pico de maravedís. Tambien declaró que habia dado al convento de San Francisco por vía de limosna quinientos cincuenta mil maravedís; y mandó que su segunda mujer Doña Ana Bazan (casada despues con Juan de Maeda) tomara del cuerpo de sus bienes otra tanta cantidad como importaban aquellas dos donaciones. Poseia, además de las casas de su morada, otras fincas, y muchas alhajas y censos; y le debia el duque de Sessa por sus salarios como arquitecto de San Gerónimo y otras obras, cerca de un millon de maravedís, segun resultaba de sus apuntes. (Extractos del archivo de Beneficencia de Granada, remitidos por D. Manuel Gomez Moreno.)

»La Comision en vista de los documentos exhibidos por el Sr. Cotta, de los cuales aparece en forma auténtica cuál fuese la casa en que indubitadamente vivió Diego de Siloe, entre las varias que por mera tradicion reclaman en Granada este honor, ha acordado poner en aquella una lápida conmemorativa y excitar el celo del Excmo. Ayuntamiento para que mude el nombre de *calle de la Botica del Ángel* (nacido del accidente transitorio de estar enfrente de una oficina de farmacia, que hoy no existe, y cerca del convento de las monjas del Ángel) en el histórico y respetable de *Diego de Siloe,* así como el del nuevo trozo de la calle de Santa Paula en el glorioso de *Alonso Cano*.»

## ALONSO CANO.

«El Sr. Gomez Moreno encontró en los padrones de la antigua parroquia de Santiago, respectivos á los años de 1666 y 1667, que fué el del fallecimiento de Alonso Cano, la partida de entierro del mismo, y su nombre inscripto, como vecino residente en la calle del Postigo de San Agustin, hoy refundida en la de Santa Paula. Faltaba averiguar el número de la casa, pues entonces no le tenian las de Granada; y aquel laborioso aficionado á las antigüedades artísticas ideó y acometió la ímproba tarea de venir recorriendo empadronamientos hasta formar la série sucesiva de todas las personas que han sido asentadas en los de Santiago, bajo el mismo número que se daba hace dos siglos al vecino *Alonso Cano;* número que no era de casa, sino de padron, único usado entonces para esta clase de documentos. Como contra-registro, hizo lo mismo con todos los números laterales próximos; y por este método, seguro mas penosísimo, llegó hasta la moderna numeracion; apareciendo, en fin, naturalmente, la designacion de la casa que se buscaba, que es la que tiene el número 10 en la nueva calle de Santa Paula.

»Es de advertir, que Alonso Cano tenia habitacion para trabajar en la torre de

la Catedral de Granada, segun consta de otros documentos; pero esta habitacion destinada probablemente para residencia temporal ó para verdadero taller, no impedia que tuviese tambien casa aparte, como consta en efecto que la tenia al tiempo de su muerte, por el documento auténtico referido.

»Debe observarse igualmente, que segun la partida que consta en los libros de la parroquia de Santiago, Alonso Cano murió el 5 de Octubre de 1667; pero en los del Sagrario, donde se extendió tambien nota, por haberse sepultado en la Catedral como prebendado de la misma, se dice que falleció el dia 16 de dicho mes y año.

»La Comision que ha debido la averiguacion de la casa de Alonso Cano, y otras muchas noticias que constan en estas mismas adiciones y en el libro de sus actas, al celo del referido Sr. Gomez Moreno, ha acordado en justa recompensa, concederle la distincion de que pueda asistir á sus sesiones académicas, y proponerle á la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, para que se sirva nombrarle su corresponsal, y como tal, individuo de la propia Comision.»

## PEDRO DE MENA Y MEDRANO.

«La partida de bautismo de este gran escultor, cuyas obras se confunden con las de Cano, existe en la parroquia de Santiago, hoy refundida en la de San Andrés; y dice así:

»En la iglesia parroquial del Señor Santiago de esta ciudad de Granada, á 20 dias del mes de Agosto de 1628, asistido de mi licencia, el maestro Juan de Canderroa baptizó á Pedro, hijo de Alonso de Mena y de doña Juana de Medrano su mujer. Fué su compadre el P. Miguel de Matencio: testigos Juan de Montoya y Luis Fernandez, vecinos de Granada.—Licenciado Morata.—El maestro Canderroa.—Por testigo.—Juan de Montoya. (Copia remitida por el Sr. Gomez Moreno).»

La Comision de monumentos de Granada, no sólo cumple con amor su cometido, conservando los monumentos de la provincia, creando otros nuevos con restos dispersos y presentando algunos de ellos á la pública espectacion con seguridad y respetuosa decencia, sino que estudiando é inquiriendo la historia y vida de los ilustres granadinos que fuéron brillo y esplendor de su patria, nos revela datos, nos enseña detalles de sumo valor para la historia y de gran cariño y respeto para el aficionado.

Pero aún va más allá la Comision, y en ello se hace más acreedora á mayor encarecimiento. No satisfecha con sus trabajos, siempre con el pensamiento fijo en el descubrimiento ó esclarecimiento de aquellos hechos ó datos oscuros de su historia artística ó monumental, abre un concurso para dilucidar aquellos asuntos de mayor interés para la historia artístico-científica de Granada. Hé aquí el

## PROGRAMA DE PREMIOS.

«La Comision de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Granada, deseosa de fomentar por cuantos medios estén á su alcance la aficion á los estudios artístico-científicos propios de su instituto, ha acordado otorgar premios por medio de público certámen en el presente año de 1868.

»Serán objeto de los referidos premios las memorias ó trabajos que traten de cualquiera de los asuntos siguientes:

»1.° Exposicion razonada y juicio crítico de todas las opiniones sostenidas por los eruditos acerca del primitivo asiento de la celebérrima Iliberi, en la antigua Bética.

»2.° Etimologías vascuences de los nombres geográficos de la provincia de Granada, con tal que sean presentadas por órden alfabético, y en número y forma conveniente para servir de dato apreciable en las investigaciones históricas sobre los aborígenes del país.

»3.° Historia de los nombres de las calles y sitios públicos de Granada, por igual órden alfabético ú otro que parezca más conveniente, con las tradiciones locales más populares de los mismos, ó sea un *Callejero crítico-anecdótico de Granada.*

»4.° Biografías y juicio crítico de las obras de doce ó más artistas, escritores ú hombres célebres, naturales ó vecinos de Granada y su provincia, que no consten en las colecciones biográficas publicadas hasta el dia; ó que, si constaren, presenten juicios ó datos muy importantes y desconocidos.

»5.° Colecciones (en conjunto ó por separado, pero siempre en número razonable) de manuscritos, papeles históricos, inscripciones, medallas, romances y poesías populares, referente todo á Granada y su antiguo reino, que no aparezcan vulgarizadas en las obras y compilaciones clásicas, nacionales ó extranjeras.

»6.° Plano topográfico de Granada árabe en 1492, con citacion de los datos históricos ó monumentales en que su autor se apoye.

»Para que los premios ostenten un carácter simbólico, adecuado al de los temas propuestos, alusivos todos á la historia y antigüedades de este país célebre, y de la *muy nombrada y gran ciudad de Granada,* segun la apellidaron los Reyes Católicos, ha acordado la Comision que consistan en una granada de oro con granos de rubíes, para cada una de las tres obras de desempeño superior entre los seis asuntos designados; y otra de oro sin rubíes, para cada uno de los restantes, con tal, empero, que reunan todas condiciones de verdadero mérito histórico, y estén escritas en estilo propio y castizo. El oro será del legítimo que arrastran las arenas del rio Darro, igual al de las coronas que Granada ofreció á sus Reyes Cárlos I de Austria, y la excelsa D.ª Isabel II de Borbon, cuando se dignaron visitarla.

»No podrán optar á estos premios los que sean Jurados elegidos por la Comision para la clasificacion de los trabajos.

»Las obras deberán venir manuscritas, en idioma castellano, con letra clara y correcta ortografía, y estar en poder del Secretario de la Comision para el dia

1.º de Octubre de 1868. Los autores usarán de un lema en vez de nombre; y manifestarán este y el lugar de su residencia en pliego cerrado, que no se abrirá hasta despues de la calificacion del Jurado, inutilizándose en el acto los de los que no hubiesen obtenido premio alguno.

»La Comision se reserva acordar la impresion á sus expensas de las obras que creyere conveniente segun las circunstancias; en cuyo caso entregará á sus autores un número proporcionado de ejemplares. Tambien se reserva otorgar por vía de accésit segundos premios, que consistirán en granadas de plata de las minas de Sierra-Nevada, si así lo exigiesen el número y mérito de las obras presentadas.

»La adjudicacion de premios se hará en sesion pública y solemne, que tendrá lugar dentro del año de 1868 en el Palacio árabe de la Alhambra, ó en cualquiera otro de los edificios monumentales de Granada.

«Granada 15 de Enero de 1868.—El Marqués de Gerona, Vice-Presidente.—Bonifacio M. Riaño, Vocal Secretario.»

Persevere la Comision en su comenzada tarea, no dé paz á su buen deseo, continúe en su noble y honroso propósito, y reciba del público la más cordial enhorabuena, el más sincero pláceme en nombre de las artes, de la historia y de la honra nacional.

La Redaccion.

# LA CATEDRAL DE SANTIAGO,

## SU HISTORIA Y DESCRIPCION,

## SUS ACCESORIOS Y MOBILIARIO.

---

### HISTORIA Y DESCRIPCION.

### I.

*Primeras construcciones.—Iglesias monacales.—La* CORTICELA.

(Continuacion.)

Las dimensiones de esta iglesia eran tan reducidas, por lo que resulta de lo que de ella se dice en la *Historia compostelana* (lib. I, cap. 78), que no ocupaba más que el crucero, la bóveda inmediata á él y la parte del ábside hasta detrás del altar mayor de la actual, y no tenia de ancho sino lo que hoy tiene la nave mayor: de modo que no pasaba de unos 30 metros de largo por 10 escasos de ancho. Teniendo en cuenta lo que dice el Silense, debemos creer que la anterior iglesia, construida por el rey *Magno*, era todavía más pequeña; y de sospechar es que aún lo seria más la primitiva, y que no excederia en extension á sus contemporáneas la *Cámara Santa* de la catedral de Oviedo, la basílica de San Tirio, inmediata á ella, y la iglesia de Santullano, extramuros de esta misma ciudad.

El obispo Eresconio cuando fortificó la ciudad de Santiago para defenderla de los normandos, que á mediados del siglo XI volvian á molestar al país con sus correrías, levantó dos torres junto á la catedral, ó en ella misma, donde medio siglo despues habia dos altares dedicados á S. Antonino y S. Benito, y esta es la postrera noticia que tenemos de las construcciones antiguas de la catedral de Santiago anteriores al edificio actual.

Lugar hay á sospechar que la iglesia de Santiago fué servida en un principio por monjes, sin ninguna ó sólo muy ligera intervencion del cabildo iriense, aunque sí bajo la autoridad y gobierno del obispo. Sobre esto puede darse como cierto (por-

que así consta de una concordia que Alfonso VI hizo en 1077, entre el obispo iriense Diego I Pelaez y el abad Hagildo del monasterio de Antealtares); que Alfonso el Casto, despues de venir á reconocer el sepulcro del Apóstol, hizo construir no una, sino tres iglesias; la una sobre el sepulcro del Apóstol; otra dedicada á S. Juan Baptista, ó sea el Baptisterio; y la otra, no pequeña *(non modicam)*, con tres altares de S. Salvador, S. Pedro y S. Juan apóstol, en la cual puso al abad Ildefredo con doce monjes, encargándoles la custodia del cuerpo del Apóstol, y que sobre él cantasen los divinos oficios y celebrasen misas frecuentemente.

Aquí se dice con toda claridad que el sepulcro, y por consiguiente la iglesia que sobre él se construyó, se encomendaron al abad Ildefredo y á sus monjes, y uniendo á esto la circunstancia de que la iglesia de Santiago, construida por Alfonso el Magno, tenia, segun el privilegio de 899, los tres altares de S. Salvador, S. Pedro y S. Juan Apóstol, además de el del Bautista ó del Baptisterio, los mismos que la otra, se ha de creer que esa iglesia se edificó en reemplazo de las otras dos, que, además del baptisterio, construyera el rey Casto; de cuyas dos iglesias es de presumir que se encargaron distintos monjes, de los que unos debieron pasar más tarde á la *Corticela* (1), á pesar de lo que de las noticias históricas consignadas en la concordia de 1077 se desprende.

Sólo de ese modo se explica que, habiendo permanecido los monjes en el monasterio de Antealtares, que estaba pegado á la iglesia del Apóstol *(per Ecclesiam ad Monasterium transitus sine aliquo interstitio habeatur)*, hasta que por virtud de lo pactado en la referida concordia se retiraron al sitio que hoy ocupa el monasterio de benedictinos de S. Payo, se confirmase á los de S. Martin Pinario —en una donacion que D. Ordoño II y la reina doña Elvira los hicieron en 912— la posesion de la iglesia de *Santa María de la Corticela*, donde dicen los dolentes que estuvo primero el monasterio, con sus altares de S. Estéban, S. Silvestre y Sta. Columba, cementerio, siervos, etc., etc. Y si es que efectivamente las dos iglesias estuvieron servidas por distintos monjes, y que de ellas hizo una sola Alfonso el Magno, ó más bien el obispo Sirnando I, los monjes de la una, la Corticela, debieron retirarse entonces á S. Martin Pinario; cuyos monjes se dice en el privilegio de 912, como acabamos de ver, que antes estuvieran en la Corticela. Del mismo modo que se retiraron estos monjes de la iglesia del Apóstol, se retiraron más tarde los de Antealtares, despues de hecha la concordia de 1077, y casi al

(1) *Corticela* ó *Cortis menor*, átrio menor. Hoy capilla agregada á la catedral.

mismo tiempo los unos que los otros del servicio de ella, pues aunque los de la Corticela se fuéron á S. Martin, no por eso dejaron el servicio de su iglesia antigua, á la que siguieron asistiendo constantemente á echar las horas, hasta que á fines del siglo x se les labró iglesia en su monasterio, para evitarles la molestia que se les originaba, gobernando la sede iriense el obispo D. Pedro, dicho de Mosoncio.

Fuese ó no, como dejamos indicado, es indudable que la Corticela era una iglesia monacal, y debemos tener por seguro que su fábrica es anterior á la de la catedral; pues de haberla construido despues de estarlo la iglesia principal, en cuyo tiempo parece que ya no tenia aplicacion, no se la hubiese puesto tan alejada de ella, que para ir de una á otra hay que atravesar un pasadizo de 12 metros y subir otros tantos escalones.

Sus caractéres arquitectónicos poco abonan, no obstante su antigüedad; pero á todas luces revelan que la capilla ha sufrido distintas restauraciones en diversas épocas. Compónese de un cuadrilongo de 12 metros de ancho por 5 de largo, dividido en tres naves por dos arcos semicirculares, á cada lado, apoyados en las paredes y en una sencilla columna aislada; y de un ábside, cuadrilongo tambien, en el lado oriental, del mismo ancho que la nave central (6 metros). Enfrente de él, y al otro extremo de esa misma nave, se abre la puerta principal que conduce á la iglesia, adornada exteriormente con su correspondieute portada semicircular, y abocinada de jambas acodilladas y cuatro columnas en cada una de ellas, adornada de varios follajes, y destacándose en el entrearco la *Adoracion de los reyes,* en alto relieve; asuntos muy prodigados en las construcciones de la Edad media, de la ciudad de Santiago. El resto de la capilla carece completamente de ornamentacion, excepto los follajes, poco caracterizados y harto sencillos, de las dos columnas aisladas que hacen el oficio de pilares divisorios de las naves, y de las que guarnecen las paredes del ábside.

No nos autorizan, por tanto, los caractéres que actualmente presenta su fábrica para concederla grande antigüedad, y mucho menos la respetable que algunos la han abjudicado, considerándola contemporánea de la catedral edificada por Alfonso III, en el supuesto de que cuando engrandeció la iglesia, aumentaria esta capilla: cual lo pensó el Padre Florez, sin más apoyo que el de una ligera sospecha.

Hoy sirve la capilla de la Corticela de parroquia para los vizcainos y extranjeros residentes en Santiago.

*(Continuará.)* José Villaamil y Castro.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPANOL.

---

### DOCUMENTO Núm. IV.

SIGLO XIV.

Orfebrería.—Indumentaria.

De las cosas que tiene el Arzobispo Don Gonzalo de la Iglesia de Tòledo quel dió el Cardenal Don Gil en Aviñon.

*Registrata est enim in inventario meo suis locis.*

Estas son las cosas que nos D. Gonzalo, Arzobispo de Toledo, recibimos de Don Gil, Cardenal de la Iglesia de Roma, nuestro antecesor, las quales son de la Iglesia de Toledo.

Primeramente una cruz de oro con piedras et con su pie de plata sobre dorado, labrado á las armas del Patriarcha Don Johan, Arzobispo que fué de Toledo.

Iten un encensario de plata pequenno. Iten, una arqueta de ebano en que están estas cosas que se siguen. Primeramente un pontifical en que está un zafir grande y muy noble con piedras en deredor. Iten otro pontifical de un topas grande y noble con piedras en derredor guarnidos en oro.

Iten otro pontifical guarnido en plata con esmeraldas et sobre dorado. Otro pontifical de un camafeo guarnido en plata so-

bre dorado. Otro pontifical de una piedra ballax con esmeraldas en derredor. Otro pontifical pequenno fecho como de sortiia de una piedra zafir claro. Uno camafeo guarnido conmo de sortiia. Otro camafeo. Otro pontifical pequenno que está en una perla de Aliofar. Una Asiva en que está un zafir. Un camafeo sin verdugo. Piedras sin verdugo, que son siete. Un camafeo pequenno. Mas quatro verdugos sin piedras. Quarenta y una sortiias guarnidas entre grandes y pequennas, con dos diamantes. Iten un decreto bueno que fué del Arzobispo Don Ximeno. Iten un Misal. Iten una capa et tunica et tunicella de Xamete blanco, con sus adobos. Iten un amito con orofres labrado á Imagenes. Una estola y manipulos labrado á Imagenes y forrado en cendal yndio. Unas lunas vieias con orofreses labrados con perlas.

Todas estas cosas sobre dichas otorgamos nos el Arzobispo Don Gonzalo sobre dicho, que tenemos de la nuestra Iglesia de Toledo. Et por que esto es verdat mandamos faser este Memorial, estando presentes Martin Gonzalez, Capiscol de la nuestra Eglesia, et Johan Elias, Chantre de la Eglesia de Leon, et Diego Lopez nuestro Camarero. Et robrámosle de nuestro nombre et mandamosle seellar con nuestro seello secreto. Fecho en Alcala de Fenares diez y ocho dias de Enero era de mill et trescientos et noventa y un años.—Archiepiscopus.

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# COMPENDIO

# DE ARQUITECTURA

Y

## SIMETRÍA DE LOS TEMPLOS,

CONFORME Á LA MEDIDA DEL CUERPO HUMANO,

CON ALGUNAS DEMOSTRACIONES DE GEOMETRÍA.

RECOGIDO

DE DIVERSOS AUTORES NATURALES Y EXTRANJEROS

POR SIMON GARCÍA,

ARQUITECTO NATURAL DE SALAMANCA.

AÑO DE 1681.

## PRÓLOGO.



OPIOSO caudal de datos para la historia y conocimiento de las artes españolas encierra la seccion de manuscritos de la Biblioteca Nacional, coleccion tanto más útil, cuanto á su inmensa riqueza en obras de todo género reune la facilidad que para registrarla detenidamente, ofrecen la amabilidad é inteligencia de los encargados de ella por una parte, y por otra la publicacion de su índice, copiado para su uso particular por el difunto Sr. Gallardo, y dado á luz en el tomo segundo del *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Ya conocen nuestros lectores algunos de aquellos, y con la ayuda de Dios, creemos que no será

el último éste que ahora les presentamos, esperando le considerarán como nosotros, muy digno de ver la luz pública.

A nuestro querido amigo el infatigable averiguador de la historia de Aragon, D. Toribio del Campillo, somos deudores de la, para nosotros, preciosísima noticia de que en la Biblioteca Nacional existia un manuscrito con plantas y algunos detalles góticos, y cuyo título nos relató casi exactamente. No habian pasado muchas horas, cuando el Director de El Arte en España, despues de visto y mandado copiar el manuscristo, nos invitaba, honrándonos con ello más que merecemos, á dirigir su publicacion total ó parcial, segun lo creyésemos más conveniente. Al siguiente dia empezamos nuestro trabajo, y ahora confieso ingénuamente, que al leer la portada, ver la fecha en que el tal compendio fué escrito, y considerar que el desconocido arquitecto Simon García habia vivido en el reinado tan antiartístico de Cárlos II, desconfié de su mérito y dudé de su bondad. Afortunadamente á la vuelta de la portada, y en cabeza de los autores consultados para la composicion del libro, leí con placer: «*Rodrigo Gil de Ontañon, que fué el que plantó y prosiguió la Santa Iglesia de Salamanca, y de quien es mucha parte de este compendio, como se verá en el capítulo XII.*» Con esto supe á qué atenerme, y al recordar que Rodrigo Gil de Ontañon conoció á algunos de los arquitectos del siglo xv, cuyos conocimientos y tradiciones artísticas debian serle familiares, como hijo de Juan Gil de Ontañon, que pertenece á dicho siglo, de quien dice Cean que *era maestro de tanto crédito y fama, que le buscaban de todas partes para consultas y encargos de obras de consideracion.* Se desvanecieron mis dudas, y con esperanzas fundadas de encontrar algo bueno y nuevo para mí, comencé el exámen del libro.

Forma éste un volúmen en 4.º de 141 fólios, los dos últimos de índice, y además la portada, escrito con una letra muy clara, y provisto de un sinnúmero de figuras bastante bien delineadas que aclaran sobre manera el texto; todas las páginas están encerradas en un filete formando rectángulo, y las márgenes están llenas de citas y de operaciones aritméticas; está encuadernado en pergamino, y á lo largo del lomo se lee en caractéres de la época: «Simon García.» Su signatura es *Aa* 125.

Nada hemos podido averiguar acerca de la vida y obras de este Simon García, copiante más que autor del presente libro, sobre todo en la parte que se refiere á la arquitectura gótica, y aseguramos esto, porque además de otras razones que verán despues nuestros lectores, y de su repetida asercion de que la mayor parte del compendio es de Rodrigo Gil de Ontañon, no se concibe que un hombre que trabajaba en los últimos años del

siglo XVII, escribiese nada práctico sobre arquitectura gótica y plateresca, pues nada podia hacerle añadir su propia experiencia á los cuadernos de los arquitectos de los primeros años del siglo XVI que por cualquiera causa hubieren llegado á sus manos. Leyendo con detencion los seis primeros capítulos del libro, se ve que su autor ha hecho muchas veces lo que en ellos explica, que cree difícil le entienda aquel á quien falte «la experiencia, la práctica, la profesion de la cantería y la ejecucion ó el haberse hallado presente á algunos cierres de crucería, para hacerse capaz en el asiento de ella y de los combados....» Ahora bien: ¿es posible que escriba esto el que no ha podido dirigir ni mucho menos proyectar obras de esta clase? Cierto es, segun confesion propia, que Simon García trabajó diez y ocho años en la catedral, desde los doce de su edad, bajo la direccion de varios maestros, y en particular de *Juan Setien Guemes*, montañés; pero esto debió suceder mucho tiempo despues de la muerte de Juan de Rivero Roda, acaecida en 1600, director que habia sido de la fábrica once años, durante los cuales se levantaron el crucero, la capilla mayor y las naves laterales, no dejando á sus sucesores del siglo XVII gran cosa que hacer, sino fué el mutilar y trastornar la catedral vieja, sin necesidad las más veces, para la terminacion de la nueva. Además, si se comparan las plantas de las catedrales de Segovia y Salamanca con las plantas del presente libro, se verá fácilmente los grandes y numerosos puntos de semejanza que entre unas y otras existen. Estas razones y otras que omitimos, porque se desprenden naturalmente de la lectura del manuscrito, nos hacen creer que el autor de la parte gótica de él es Rodrigo Gil de Ontañon, último arquitecto gótico de España, arquitecto que fué de las catedrales de Salamanca y Segovia, y que trabajó mucho en su arte, pues segun consta en su testamento, otorgado en Segovia el dia 27 de Mayo de 1577 ante Anton Martin, y publicado por Cean (tomo I, pág. 315 y siguientes); además de las obras referidas trazó y dirigió las iglesias de Hontiveros, Nava del Rey, la de San Julian en la ciudad de Toro, las de Santa Eufemia de Becerril, de Castromocho y de Villaumbrales en el obispado de Palencia, la de Santa María de la Mota, y algunas capillas en las parroquias de Villavieja, Tamames y Villaama de los Escuderos. Tuvo tambien parte en la delineacion de las trazas que hizo en 1521 Pedro de Ibarra para la obra del colegio mayor de Santiago de Salamanca, vulgo del Arzobispo. Suya es tambien la fachada del colegio mayor de Alcalá de Henares, bella en su estilo y proporciones, y que demuestra que si Rodrigo Gil, como dice Llaguno, no llegó á conocer las proporciones de la arquitectura greco-romana, fué como artista muy superior al tan ce-

lebrado y fecundo constructor Juan de Herrera, que ya trabajaba en El Escorial diez años antes de la muerte de Ontañon, acaecida en Segovia el dia 31 de Mayo de 1577, dándole sepultura detrás del coro de la catedral, que labró y dirigió en su mayor parte.

Siendo Rodrigo Gil de Ontañon el autor de la parte gótica y plateresca de nuestro libro, por demás es decir que no vamos á encontrar en él las reglas y trazas observadas por los arquitectos de los buenos tiempos de la arquitectura gótica, ó como la llamaban nuestros antepasados con grán lógica, *de la obra de mazonería ó crucería;* habiendo el autor, lo mismo que su padre, practicado la arquitectura en un período de transicion en que el estilo gótico estaba ya en completa decadencia, modelos de esta clase ha de presentar el autor á sus lectores, y con efecto, tales son los que el presente libro encierra. Pero á pesar de esto, y de que no dejamos de conocer que hubiera sido mucho más útil el descubrimiento y publicacion de algun libro técnico escrito por algun arquitecto del siglo XIII; como de estos libros es muy problemática la existencia, y hasta la fecha no tenemos noticia de ninguno, bueno será que conozcamos los procedimientos y trazas de los últimos arquitectos góticos, explicados por ellos mismos, que por lo menos mucho nos han de ayudar en nuestras investigaciones sobre la parte técnica de la arquitectura del siglo XIII, bastante desconocida aún, á pesar de los importantes trabajos de M. Viollet-le-Duc, inteligente arquitecto, fecundo escritor y conocedor profundo de la arquitectura gótica, hácia la cual vuelven hoy los ojos en el mundo civilizado todos los hombres para quien es un anacronismo y casi una profanacion el adorar á Cristo en un templo de Baco ó de Vénus Citherea.—Y en verdad que les sobra la razon, que puestos á imitar, no es más difícil copiar una iglesia románica ó gótica que un templo griego ó romano; y más fácil y natural es adornar los miembros de nuestra arquitectura con hojas de encina, de cardo, pámpanos ó piña, que no con hojas de acanto, de almez ó yerba coronilla, y de tantas otras que la inmensa mayoría del público, de los arquitectos y de los escultores no han visto vivas jamás. La arquitectura contemporánea, sin relacion artística de ninguna especie, desconociendo su mision, ecléctica por excelencia y erudita en demasía, no encuentra, en medio del torbellino de nuestra civilizacion universal y ecléctica á su vez, ni la manera de identificarse con los progresos de esta, ni el molde en que ha de vaciar sus concepciones, ni el modo de reflejar fiel y cumplidamente las ideas de nuestro siglo. Prueba de esto son las construcciones que en Paris, como en Berlin y en Lóndres, como en Madrid, se han levantado desde hace algunos años, y por si esto no basta, re-

cuérdese que no hace tanto tiempo que la Academia de Munich propuso premiar al inventor de un nuevo estilo arquitectónico. ¡Feliz idea, que demuestra la que tiene la Academia de Munich de la manera cómo han nacido los diferentes estilos arquitectónicos!

En el estado actual de las artes en Europa, preciso y urgente es buscar el medio de devolverlas su antiguo esplendor, popularizándolas y aplicándolas á todos los objetos de nuestro uso, pues cuando en la fabricacion de estos se ha prescindido de toda idea artística, como ahora generalmente sucede, no hay duda que el sentimiento de lo bello ha desaparecido del público, y á este es al que es preciso educar, para que sepa despues exigir á los artistas todo aquello á que tiene derecho en el terreno del arte. No creemos empresa fácil convencer á ninguna de nuestras elegantes y opulentas damas de que entre todos los modernos objetos que adornan sus habitaciones, adquiridos á precios exorbitantes, no tienen ninguno tan bello como lo eran los más usuales y comunes entre las mujeres de los menestrales de los siglos XIII y XIV. Y esto, sin embargo, es una verdad, elocuente y recientemente comprobada en la última Exposicion de Paris, que es preciso decirla, aunque duela, ó mejor para que duela, á ver si así se trata de una vez de buscar y poner remedio que saque á nuestras artes en general del estado de postracion en que hoy se encuentran.

Este, para todos en general, pero más especialmente para la arquitectura, no es otro que estudiar profunda y concienzudamente los monumentos arquitectónicos de la Edad media; pero este estudio hoy ya es preciso hacerle más como arquitecto constructor que como arqueólogo, y en lugar de vistas pintorescas, es preciso medir y dibujar geométricamente las proyecciones del mayor número posible de edificios de esta clase, compararlas, estudiar su composicion, analizar las reglas que en su construccion se han seguido, comprender su espíritu, y hecho esto, procurar la aplicacion de los nuevos principios así descubiertos á la satisfaccion de nuestras necesidades presentes, y con esto, si las otras artes ayudan por su parte, más pronto ó más tarde llegarémos á formar un estilo mejor ó peor, pero que al menos tendrá carácter y unidad, condiciones, que con levísimas excepciones, faltan á todos nuestros modernos edificios, tanto aquí como en el extranjero.

La publicacion de cuantos manuscritos antiguos se encuentren que tengan relacion con la arquitectura de ese período, es otra de las cosas que debe llevarse á cabo, no omitiendo diligencia para darlos á conocer, divulgando su doctrina, comentada á ser posible, por más que á primera vista parezca de poca utilidad práctica su contenido, ya bajo el punto

de vista técnico, ó como dándonos á conocer la organizacion, la vida íntima y los trabajos diarios de esas asociaciones de artistas legos que han cubierto á Europa de catedrales y castillos que serán la admiracion constante de las generaciones futuras. Ningun documento, ningun objeto, nada, en fin, que tenga relacion directa ó indirecta con las artes ó los artistas de la Edad media puede despreciarse, todo lo que se encuentre debe popularizarse; y así lo ha comprendido el Director de El Arte en España, al inaugurar desde este año en su Revista la nueva seccion de *Documentos inéditos para la historia del arte español*, y al publicar el presente libro sin reparar en gastos ni sacrificios de ningun género, en un país como el nuestro, donde desgraciadamente pocas personas se interesan por la historia ni el porvenir de nuestras artes.

---

El Compendio de arquitectura y simetría de los templos de Simon García es una enciclopedia de aritmética, geometría, arquitectura y perspectiva, de la cual sólo publicamos íntegros los seis primeros capítulos con sus figuras, por ser los únicos que se refieren á la arquitectura gótica; y á continuacion, insertarémos el índice completo del libro, y en los capítulos en que haya alguna noticia ó idea digna de notarse, la copiarémos tambien, y al fin del libro un vocabulario de todas las palabras de arquitectura empleadas por el autor, olvidadas ó poco usuales en nuestros dias. De esta manera creemos haber conseguido el que nuestros lectores en pocas páginas y en poco tiempo conozcan la parte más importante y curiosa de la obra, ofreciéndoles que no quedará sin publicar del manuscrito texto ni figura que no sean muy conocidos, por estar publicados varias veces y en distintas obras no raras ni curiosas.

En cuanto á la utilidad inmediata qne este libro puede prestar, no sólo á los artistas, sino hasta á los aficionados, es palpable, pues en él verán unos y otros las proporciones de la arquitectura gótica claras y detalladas, y cómo conocida una cualquiera de sus dimensiones salen por reglas sencillas todas las de la planta y alzado, inclusa la altura de las torres; verán tambien los distintos modos de replantear los templos, modo de trazar las monteas de las bóvedas de crucería, reglas que tenian para determinar los gruesos de los estribos, y otros varios detalles de construccion; los nombres de las diferentes partes de una iglesia gótica, olvidados hoy en su mayor parte, y otros datos y noticias curiosas que en él se encuentran. Los escritores de bellas artes no serán los que menos datos en-

cuentren en el libro de SIMON GARCÍA, sobre todo aquellos que, como los autores de los discursos leidos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la recepcion del Excmo. Sr. Marqués de Monistrol, se presentan como paladines del arte gótico en el siglo XIX. Tal vez su lectura les evite usar términos como los de *arcos dobles* y *formeros* en vez de *fajon* ó *pripiaño*, *forma* ó *formalete*, que nos parecen más dignos de figurar en un discurso tan lleno de verdadera doctrina y erudicion, como lo es el del Illmo. Sr. D. Pedro de Madrazo, á pesar de su rebuscada forma. El texto del libro de García es claro en general, por cuya razon hemos excusado en lo posible las notas aclaratorias, y la mayor parte de las voces que forman el vocabulario final están definidas por el autor en su obra. El manuscrito se ve que lo dejó el autor en disposicion de imprimirse, si bien creemos que no quedaria inédito contra su voluntad, pues desde el cap. VII en adelante, más que una obra de SIMON GARCÍA, es una copia hecha por él de todos los autores conocidos y comunes en aquella época, y siendo los seis primeros capítulos en nuestro juicio de Rodrigo Gil de Ontañon, poco ó nada le queda suyo al firmante del manuscrito; este último, en nuestra opinion, no es más que un cuaderno arreglado y ordenado para uso exclusivo de su autor, y en el cual copió lo que podia interesarle y estaba esparcido en el Vitrubio traducido por Urrea, en Torija, Leon Bautista Alberti, Fr. Lorenzo, Cristóbal de Rojas, etc., como tendrémos ocasion de demostrar más adelante. De todos modos, derecho sobrado tiene á nuestra gratitud y á que se conserve su nombre al frente de este libro, el que nos ha conservado las únicas noticias que conocemos de los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad media, y el único tratado que sobre la materia hemos visto impreso ni manuscrito en ningun idioma, pues el Album de Villard de Honnecourt, arquitecto francés del siglo XIII, publicado hace diez años por A. Darcel, á pesar de lo bien comentado y del interés arqueológico que presenta, no es más que un cuaderno incompleto de croquis, cuya esmerada publicacion, si el autor la viera, tal vez no le agradara tanto como á nosotros, y no da, bajo el punto de vista técnico, la luz que da el libro de García, por más que este arquitecto nos haya sido hasta hoy desconocido y tengamos la seguridad de que fué menos artista que el francés Villard de Honnecourt.

Réstanos tambien decir, que aunque en la portada y en la última página se lee la fecha «Año 1681», el manuscrito no pudo acabarse sino algunos años más tarde, pues al fólio 52 de él dice el autor, entre otras cosas: «... para que en este año de 1683....» Es, pues, probable que García empezara á formar su compendio en 1681, no acabándole sino tres ó

cuatro años más tarde; pero no encuentro la razon que pudo tener para estampar en la última página la fecha de cuando empezó su obra, que ya consta en la portada, y no aquella en que la terminó, lo cual parece más lógico, y sobre todo más verdadero. Afortunadamente, esto es de poca importancia para la obra, por cuya razon nos hemos limitado á hacer constar el hecho sin más comentarios, reservándonos hacer por notas al texto los que creamos de absoluta necesidad, ya para su mejor inteligencia, ya para señalar los libros de donde el autor tomó lo que para la confeccion de su libro creyó útil ó necesario.

20 de Mayo 1868.

EDUARDO DE MARIÁTEGUI.

# COMPENDIO DE ARQUITECTURA Y SIMETRÍA DE LOS TEMPLOS, CONFORME Á LA MEDIDA DEL CUERPO HUMANO, CON ALGUNAS DEMOSTRACIONES DE GEOMETRÍA.—AÑO DE 1681.

RECOGIDO DE DIVERSOS AUTORES NATURALES Y EXTRANJEROS, POR SIMON GARCÍA, ARQUITECTO NATURAL DE SALAMANCA.

---

Los autores que han concurrido con sus dichos y doctrina á la composicion de este Compendio, citados unos de otros, son los siguientes:

Rodrigo Gil de Ontañon, que fué el que plantó y prosiguió la Santa Iglesia de Salamanca, y de quien es mucha parte de este Compendio, como se verá en el capítulo XII.

Vitrubio.—Rentisno.—Plinio.—Darocensis.—Filandro.—Viñola.—Euclides.—Alberto de Sansonia.—Pomponio Gaurico.—Marco Acolo.—Lúcas Aburga.—Alberto Durero.—Juan de Arfe.—Ovidio.—Sebastiano.—Galeno.—Séneca.—Doctor Francisco Fernandez.—Aristóteles.—Santo Tomás.—Covarrubias.—S. Isidoro.—Quintiliano.—Vejecio.—Casaneo.—Platon.—Doctor Mateo Fernandez.—Higinio.—Josefo.—Lampridio.—Suetonio.—Moya.—Cataneo.—Leon Baptista.—Andrea Paladio.—Columela.—Daniel Bárbaro.—Gil Gonzalez Dávila.—El Patriarca.—Arquímedes.—Tomás Bravardinus.—Joaquin Forcio.—Sauno.—Cristóbal de Rojas.—Fr. Lorenzo.—Pitágoras.—Fr. Juan de Ortega.—Nicolás Capúrnico.—Tolomeo.—Boecio.—Jorgio Balla.—Jacob Fabro.—David.—Bicencio Escamoci.—Andrés de Céspedes.—Budeo.—Torija.—Libro IV de los Reyes.—Campano.—Jordano.—61.

Todos estos se toparán en las márgenes.

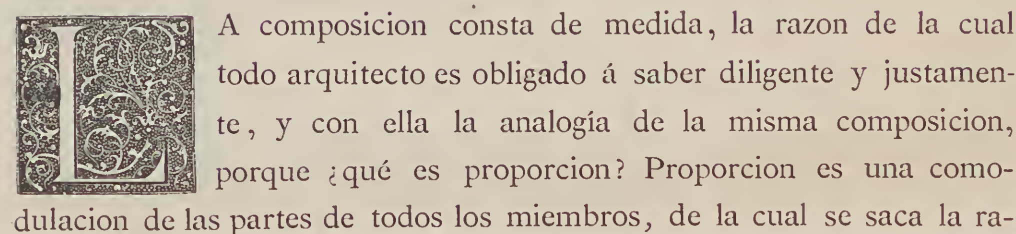
---

COMPENDIO DE ARQUITECTURA

# Y SIMETRÍA DE LOS TEMPLOS.

## CAPITULO PRIMERO.

### QUE TRATA DE LA COMPOSICION DE LOS TEMPLOS.



LA composicion consta de medida, la razon de la cual todo arquitecto es obligado á saber diligente y justamente, y con ella la analogía de la misma composicion, porque ¿qué es proporcion? Proporcion es una comodulacion de las partes de todos los miembros, de la cual se saca la razon de todas las medidas. Y así dice Vitrubio, que no será hecho con razon de composicion, si careciese de medida, ningun edificio; todos los miden, y hacen sus piés y mensura, dándoles sus tamaños y gruesos, y anchos y altos, aunque si les preguntan por qué razon lo hacen, no lo dirán. Aquí se prueba lo que él dice en el capítulo primero, que há menester fábrica y raciocinacion, y que el que alcanzare la una sola es como el que alcanza la sombra de una cosa, y no la cosa. Para esto es de saber que entre los antiguos hubo un concilio y ayuntamiento, deseosos de saber por qué razon fabricaban tanto, que nosotros, negligentes y enemigos del saber, que es nuestra profesion y arte; y en este ayuntamiento, segun el arquitecto Rentisno, se hallaron de Grecia y de Egipto, hebreos y caldeos y latinos. Y siendo todos juntos, vinieron á decir que los edificios fuesen repartidos por el menor mundo, que era el cuerpo del hombre, porque en él hallaban todas las razones y medidas de máquinas orgá-

Vitrubio, libro 1.° cap. 1.

Concilio.

Rentisno arquitecto.

nicas, y en él hallaron dos cuerpos regulares, que es cuadrado y redondo Y así dice Vitrubio, que fué mandado en este concilio, que desde allí adelante, todos los artistas labrasen y rigiesen por la medida del cuerpo humano. Y que el que saliese del cuadrado ó redondo fuese amonestado por inhábil, porque el tal cuerpo contiene en sí la dicha medida, y para dar reglas y razones del uso, midieron el dicho cuerpo y le dividieron en diez tamaños, que hallaron tener diez rostros, y cuatro codos, y ocho cabezas, y ocho palmos y seis piés. Y tambien llamaron rostro á la mano, porque tiene la décima parte del altura, en la cual tiene dos cuadrados de largo y uno de ancho. Tiene el cuerpo desde los piés, ó plantas, hasta la traversa de los hombros cuatro anchos de los que tiene de un hombro á otro; el pié es de un ancho y tres de largo, la cabeza es cuadrada y el oído es centro; el rostro es partido en tres partes: á la nariz desde la barba, desde el entrecejo al nacimiento del cabello, y aquella derivacion que hace la calavera es otro tercio. Esta medida nos enseña Vitrubio, que dice fuéron ordenadas en aquel concilio, y así entre ellos fué dividido el cuerpo de una estátua, y cada uno llevó su parte que hacer, y que de allí á cierto tiempo se juntasen, y cada uno llevase su parte que le habia cabido. Uno llevaba media cabeza, otro una mano, otro un brazo, otro una pierna. Así fué viniendo á juntarse; y hallaron que venia tan justo, como si en una pieza fuese escultado. Fué cosa tenida de los grandes en mucho el trabajo que habian tomado. Y mandaron que se hiciesen monedas que hubiesen los mismos nombres, como fué que por el rostro que tiene una décima parte del cuerpo, se hizo mandar hacer una moneda que valga diez blancas. Y porque el pié tiene seis partes, hicieron que tuviese el mismo valor esta moneda; pues si está claro que el número fué sacado de los artículos del cuerpo, y que significan á él con justa causa, debemos que sea significado al repartimiento de los templos. Vitrubio en el tercero libro de Arquitectura....

Medida del cuerpo humano.

Vitrubio.

Monedas.

Vitrubio lib. 3.° cap. 1.°

---

## CAPITULO II.

—

QUE TRATA DE ESTAS MEDIDAS PARA COMPONER LOS TEMPLOS, Y LE REPARTE EN ROSTROS DE LA ALTURA Y ANCHURA.

Filandro. Alberto Durero



ILANDRO en el un tercio, que son treinta, da tres á cada rostro. Alberto Durero le reparte en cuatro cada un tercio, que son cada rostro, doce; y toda la figura ciento veinte minutos. Él tiene razon, porque hay medidas que no caben en un rostro, ni en un tercio, y en los dichos minutos caben todas. Así, muchos escultores, guiándose por lo de Vitrubio, le dan el bracico igual con el brazo, diciendo que la cabeza da rostro y medio, y no lo hace. Tambien le dan la pierna con el muslo, y no es igual, y por haber ciertos yerros, pondré aquí las ciertas medidas, las cuales, para las naves y largos de templos, y altos y gruesos de pilares y estribos, servirán, y aunque aquí en pequeño están, no por eso dejarán de ser para en grande, usando de la regla de tres.

*Medida de la cabeza.*

Por esta figura podemos probar la medida de la cabeza cómo es cuadrada y el oído es centro. — Por esto tomó nombre el capitel y la cabecera de un templo; y si es cuadrado, su eligimiento, significa la traza que ha menester para ser hecho; y si es redondo, toda la cabeza, compuesta de pelo ó cabello; y si ochavado, las ochavas





que hace el perfil. Por las dos siguientes figuras se muestra cómo es cuadrado y redondo el hombre, y cómo es centro el ombligo, y en la figura del cuadrado es centro el genital.



Ahora, pues, he mostrado la figura, será bien dividir los tamaños que tiene por los dichos cuartos de rostro. Ya he dicho que tiene de alto diez rostros, y cada rostro tres tercios, y cada tercio se divide en cuatro partes, de suerte que tiene cada rostro doce cuartos, y toda la figura ciento veinte. Pues digamos que la cabeza tiene quince desde la barba á lo alto de la coronilla, los cuales tres cuartos tiene lo que es de la cabeza, y los doce el rostro. Esto es lo que una capilla cabecera requiere de pared y estribo, teniendo doce de hueco, tres de salida en cada ángulo. Hay de la barba á lo alto del pecho nueve cuartos; hay hasta do dicen la penilla, á un hueso que está debajo de las tetas, catorce cuartos; y á la línea de las tetas, doce; de esta línea hasta el ombligo, otros doce; hay de allí hasta el genital, otros doce cuartos; de manera que tiene sesenta cuartos la mitad; los huesos de la pierna son iguales, los de arriba y los de abajo. Tiene más la pierna cuatro cuartos, que es lo que tiene del tobillo á la planta del pié, mas si se mide del genital, tiene dos cuartos más el muslo, mas no es cierta medida, porque si tuviese más cerradas las piernas, no vendria bien; así que la natural medida es la de los huesos: tienen de punta cuatro cuartos, los otros cincuenta y seis tienen las cañas; el hueso de la cadera seis cuartos. Ni éste, ni el de las rodillas, no ocupan á la grandeza. Por éste se saca que si se hace cimborrio, los pilares torales han menester más grueso, así como há menester éste más fuerza para el cimborrio del cuerpo, así lo ha menester en un templo, y así se le da respectivamente. No tendrémos necesidad de tratar de la medida de las es-

Division de la estatura humana.

Capilla cabecera.

Pilares torales.

paldas, pues para lo que pretendemos, no hace al caso.—El cuerpo, como dicho es, tiene de ancho dos rostros, medido de esta manera: que puesta la punta del compás entre las dos presillas del pecho, hasta donde se liga el hueso de la espalda, hay doce cuartos; y de allí á la punta del codo, hay diez y nueve cuartos; y de allí á la muñeca hay diez y siete cuartos. Tiene la mano doce cuartos; tienen los dedos la mitad, digo el de enmedio. Todo esto se entiende en los huesos, de manera que tiene el brazo desde la punta del dedo mayor, hasta donde se liga el hombro, cuarenta y ocho cuartos; tienen los otros doce, la mitad del cuerpo; tiene de punta el hombro cuatro cuartos, que es un tercio de los tres en que se divide el rostro; tiene el codo tres cuartos; la moñeca dos cuartos, en la cual están ligadas cabezas de huesos.—Estos sirven de pilares para la nave mayor y colaterales y hornacina, y de no llevar pilar, pared; por manera que dirémos que el cuerpo es nave mayor, y hasta el codo, colaterales, y de allí á la muñeca, hornacinas; y la mano hasta las rayas de los dedos, para capillas particulares; y los dedos, pared y estribos.—De aquí y por estas medidas se pueden fabricar cualesquier templos, así de una nave, como de tres, cinco y siete, y tomar de las dichas medidas, como más hiciere al propósito de la disposicion del tal templo, respecto del pueblo en que se hace; porque no habrán menester en un pueblo de cien vecinos un templo de tres naves, ni de cinco, sino de una nave, y aquella con su brazo de crucero para donde se recoja la gente, será bien.—Algunos avisados modernos suelen mirar la gente que hay en el tal pueblo, y si es de trato, que tengan entendido que se aumentarán, y conforme á regla de ganancias, de diez á veinte, ó de treinta por ciento. Suelen dividir la grandeza, dando á cada vecino su sepultura de siete piés de largo y tres de ancho, y más otra tercia parte de los que así salen. Supongo que es para un pueblo de cien vecinos, que son ahora, y sácase que en cien años aumentarán treinta, son ciento treinta, pues cada uno de siete de largo y tres de ancho, son tres mil seiscientos cuarenta cuadrados, habiéndole añadido la una tercia parte para la disposicion y paseos; pues de esta manera se podrá ver qué haya de tener un templo para el tal pueblo, porque si fuere como paralelógra-

Pilares.

Nave mayor.
Colaterales.
Hornacinas.
Capillas particulares.
Pared y estribos.

Parecer de algunos modernos.

mo, puédese saber qué piés cuadrados tiene y la longitud y la latitud que há menester; dirémos que le cabrán treinta de ancho y ciento veinte de largo á su lado ó nave, y más un tercio de pié; en esto no será menester mirar de estos rostros. Así que por esta regla se podrán hacer otros cualesquier.—Por la figura presente se podrá, digo se muestra de la manera que se hace un templo de una nave con su brazo de crucero, que es para cualquier pueblo mediano. Ha de tener este templo de largo ciento cincuenta piés; tiene de ancho sesenta; la nave mayor tiene treinta, que es tanto como dos rostros; las colaterales, que son dos, tienen á quince piés; las cuatro capillas de crucero abajo tienen á veinte y dos piés y medio; ha de subir á la clave del arco pripiaño setenta: alto de la torre sin aguja, cien piés.

*(Se continuará.)*

---

# TEODORO FELIPE DE LIAÑO.

Singular destino es el de algunos hombres que habiendo empleado toda su vida en trabajos útiles, con los que adquirieron justa celebridad, apenas desaparecen del mundo, bórrase esta insensiblemente de la memoria de sus contemporáneos, dejando á la posteridad un confuso recuerdo, mientras otras adocenadas medianías que tuvieron la audacia ó la fortuna de hacer sonar en su elogio las cien trompas de la fama, parecen acrisolarse con el tiempo, llegando á alcanzar una reputacion no merecida, que la costumbre más que el mérito asienta sobre sólidas bases.

Pero si la historia de las ciencias nos presenta numerosos casos de esta verdad, en ningun ramo del saber humano los vemos repetirse con más frecuencia que en la historia de las Bellas Artes, en donde víctimas de la modestia ó de la intriga, encuentra el espíritu investigador que agita nuestro siglo sumidos en la profunda sima del olvido, los nombres de muchos artistas de verdadero mérito, que se complace en sacar á la luz del dia en medio de los aplausos de los amantes del arte.

Cuando en las escuelas extranjeras, tan conocidas y estudiadas, sobre todo la Italiana, encontramos ejemplos como el que nos ofrece el veronés *Zelotti*, condiscípulo de *Pablo Veronés*, que siendo muy superior á éste

en la pintura al fresco, y su compañero en la mayor parte de las importantes obras que en su tiempo se pintaron en Venecia, hemos visto eclipsado hasta el punto de haber sido atribuidas y aún grabadas como del *Veronés*, las célebres pinturas que para el techo de la sala del Consejo de los Diez pintó en el palacio ducal de Venecia; nada debe extrañarnos que en España, donde hasta el dia apenas hubo quien de las Bellas Artes se ocupase, se haya no sólo oscurecido la memoria de ciertos artistas, sino hasta desaparecido por completo, esperando para su resurreccion que difundido el gusto por este género de estudios, dejen tambien de existir los incomprensibles obstáculos que hoy cierran á los pocos que del arte se ocupan, los archivos de nuestras catedrales y otros establecimientos, tan ricos en documentos artísticos.

Estas y otras reflexiones que suprimimos por no alargar esta introduccion, y porque son conocidas de cuantos se ocupan de estudiar el arte patrio, se nos ocurrian al considerar las pocas noticias que de *Liaño* existen, que tratábamos de reunir en cabeza del Catálogo de las aguas fuertes que grabó, tan poco conocidas en España.

Limítase Pacheco á decirnos que fué discípulo del *gran retratador Alonso Sanchez Coello*, y á mencionar con elogio sus pequeños retratos que le hicieron digno del nombre de *Ticiano pequeño*, y Palomino consignando, que lo celebra el anterior en su *Arte de la Pintura*, que era natural de Madrid, y que murió á los cincuenta años de edad en el de 1625, no nos da noticias de su vida y obras.

Tampoco Jusepe Martinez nos proporciona muchos más datos; sin embargo, en sus *Discursos practicables* encontramos alguno nuevo, y por él sabemos que murió rico y honrado de todos cuantos le emplearon y conocieron, que adquirió gran celebridad en el género de pintura que cultivó, y que no tuvo otro díscipulo que una hija, á quien enseñó tambien su profesion y manera, que hizo obras capaces de confundirse con las de su padre.

Reuniendo Cean Bermudez cuantos datos le proporcionaron las obras de *Mosquera de Figueroa, Butron Pacheco, Diaz del Valle, Palomino* y *Gori*, pudo ser algo más extenso que los anteriores, y en efecto, en la ligera

biografía que de nuestro artista hizo en su apreciable *Diccionario*, no sólo corrigió la edad que Palomino suponia tenia á su muerte, sino que cita una de sus obras, el retrato de *D. Alvaro de Bazan*, primer marqués de Santa Cruz, pintado en el año de 1584, y el epitafio que su amigo Lope de Vega le escribió á su fallecimiento en Madrid, y dice así:

Yo soy el segundo Apèles
En color, arte y destreza,
Matóme naturaleza
Porque le hurté los pinceles:

Que le dí tanto cuidado,
Que si hombres no pude hacer,
Imitando hice creer
Que era vivo lo pintado.

Fundándose Cean en la fecha del retrato, demuestra claramente que debió de morir *Liaño* de más edad que la de cincuenta años, pues á ser así, su nacimiento corresponderia al de 1575, y en el de 1584 sólo tendria pueve años cuando lo pintó, y ni es posible que en tan corta edad dominase ya su arte, ni que fuese conocido ni inspirase al marqués suficiente confianza para encargarle una obra destinada y pedida nada menos que por un Soberano.

Pero el dato más importante para nuestro objeto que en el *Diccionario* de Cean hallamos, es la sospecha que manifiesta tener de que este artista hubiera estado en Italia, añadiendo para corroborarla *si es el autor de unas estampas grabadas en aquel país, que representan ciertas figuras en pié con variedad de trajes, firmadas Teodoro Felipo de Liagno.*

Esta duda que Cean tenia cuando escribió la biografía de *Liaño*, á fines del pasado siglo, habia desaparecido por completo en principios del actual. En 1.º de Noviembre de 1819 empezó en Madrid á escribir el *Catálogo raciocinado de las Estampas*, que poseia, y en el índice alfabético de grabadores, única parte que de este importante trabajo conocemos, y creemos existe, no vacila ya en llamar español á *Teodoro Felipe de Lia-*

*ño,* prueba evidente que en el trascurso del tiempo que medió entre ambos trabajos, habia adquirido la certidumbre de que las estampas eran de *Liaño,* y que éste se llamó *Teodoro.*

En el año anterior de 1818 habíase publicado en Viena el tomo XVII de *El Pintor-grabador,* que el célebre iconófilo Adam Bartsch empezó á dar á luz en el de 1803, y en él ocupaba *Liaño* un puesto entre los pintores italianos del siglo XVI; pero aunque mezclado con ellos, el sábio autor de la obra tenia cuidado de expresar en una introduccion, que figuraba á la cabeza del Catálogo de los grabados de nuestro pintor-grabador, las noticias que conocemos por las obras de Pacheco y Palomino, poniendo en guardia á los aficionados contra las inexactas noticias de algunos autores de catálogos que solian confundir al pintor español con el romano *Filippo Liano di Angeli,* llamado *Filippo Napoletano.*

A pesar de que la opinion de este sábio grabador aleman es de indisputable autoridad para cuantos se ocupan de la historia del grabado, como Heineken, que escribió antes que él, habia atribuido las estampas de nuestro pintor á el italiano, y su obra, por ser la primera, fué recibida con avidez por los aficionados, incurrieron algunos despues en el mismo error. Basta leer la noticia que este autor da de *Filippo de Angelis,* para convencerse de que ignorando la existencia de un artista español que llevó un nombre parecido, quiso conciliarlo todo acudiendo al sencillo medio de fundir los dos en uno. Afortunadamente Bartsch corrigió la mayor parte de los errores, que eran muchos, que Heineken cometió en su *Diccionario de Artistas,* y como si no bastara su opinion, vino á afirmarla y robustecerla la de Brulliot, Bryan y Renouvier, el segundo de los cuales tiene cuidado de afirmar que Heineken cometió un error al privar de su obra grabada al pintor español.

Entre los escritores más modernos, el único que todavía continúa confundiendo á *Liano* con *Liaño* es Le Blanc, antes de saber la desagradable impresion que su libro produjo entre los aficionados, que esperaban de su experiencia y conocimientos una obra completa y purgada de los errores que sus antecesores habian cometido, nos sorprendió verdaderamente su opinion contraria á la de los sábios iconófilos cuyos nombres

acabamos de citar, pero despues que por nosotros mismos vimos en su *Manual* faltas más graves y de mucho más bulto, despues que supimos la historia de este libro y cómo habia sido escrito, noticias que eran del dominio público, y que sin duda influyeron algo para que la publicacion se suspendiera, nada extrañamos que siguiese todavía la antigua y errada opinion de Heineken.

Pero si todo lo dicho no bastase á revindicar para nuestro artista las estampas que hoy nadie le niega, bastaria para convencer á los más reacios, una sencilla observacion. *Filippo Liano di Angeli,* nacido en Roma, hijo de un pintor italiano y de familia italiana, conocido por su nombre de *Liano* en Roma y Nápoles, donde se educó, no tenia razon ninguna para adulterar ni cambiar su nombre al pasar de una ciudad italiana á otra de la misma península donde se hablaba el mismo idioma, y si las estampas que se le atribuyen fuesen suyas, es más que probable que las hubiese firmado con el nombre que era más conocido que el suyo, con el de *Filippo Napoletano,* que todo el mundo le daba. En cuanto al artista español, todas las probabilidades están en que hiciera el sus pirado viaje á Italia, Meca de los artistas de aquella época, sin cuya peregrinacion no habia salvacion posible; probable es tambien que aleccionado con los consejos y ejemplo de su maestro, aprovechase allí bien el tiempo estudiando sus pintores favoritos, y entre ellos al gran Ticiano, que lo era de Alonso Coello, y más que probable, es decir, casi cierto, que al llegar á Italia y ejecutar allí una obra de la clase de la que nos ocupa, hiciese lo que la mayor parte de los artistas extranjeros, italianizando su nombre y cambiando para ello la letra española *ñ* de su apellido por las italianas *gn* de igual sonido.

Creemos haber demostrado que las estampas que vamos á describir pertenecen y son obra de *Liaño,* y por consiguiente que este artista estuvo en Italia y se llamó *Teodoro*. Nada dirémos, para ser más breves, de su obra, pintada ya en las columnas de esta Revista; el Sr. Cruzada Villaamil, al tratar de este artista lo ha hecho con el acierto que sabe, y ha manifestado que no es en los Museos públicos donde se encuentran los retratos que le dieron fama, ni en las colecciones particulares se atri-

buyen á su verdadero autor; sólo dirémos en apoyo de su opinion, que recordamos haber visto dos magistralmente pintados en la coleccion de nuestro querido amigo y maestro D. Vicente Camaron, que los aficionados creian de Velazquez, pero que su propietario, con el buen juicio é inteligencia que le distinguia, creyó siempre obra de Liaño.

Pasemos, pues, á describir las aguas fuertes que nuestro pintor-grabador nos ha dejado, que segun la opinion de Bartsch, que es tambien la nuestra, se distingue por un dibujo correcto y un estilo fácil é inteligente en el manejo de la aguja.

---

# CATÁLOGO

DE LAS OBRAS

## GRABADAS POR TEODORO FELIPE DE LIAÑO.

---

### *1. La predicacion de San Juan en el desierto.*

Alto 0, 500.—Ancho 0, 389.

En el centro de la estampa el Precursor sobre una colina dirige la palabra al pueblo que atento escucha su voz al pié de ella. Dos hombres apoyados en una piedra cuadrada, están hablando delante á la derecha. En el fondo del lado opuesto se distingue una ciudad y al otro lado varios caballeros cubiertos de armaduras.

Esta estampa ha sido atribuida á *Juan Bautista Fontana*. *Brulliot* no la cita, pero sí lo hace con elogio *Renouvier*. *Bartsch,* á quien seguimos,

despues de hacer constar la falsa atribucion que hemos mencionado, dice que es un error, que pertenece á nuestro artista y que esta *soberbia estampa* es lo mejor que contiene su obra.

Segun *Le Blanc,* existen dos estados de esta estampa.—1.° Antes de retocar la plancha.—2.° Con los retoques hechos á buril y con el nombre *Nic. Valesio.*

El mismo autor nos dice que fué vendida en su primer estado en la venta Sternberg 1 $^{5}/_{6}$ thaler y en 6 thalers en la venta Weigel. En el 2.° estado se vendió con las mismas colecciones, en la primera en 1 thaler y en la segunda en 2 thalers.

*2 á 13. Coleccion de doce estampas que representan soldados y moros.*

Alto 0, 115.—Ancho 0, 093.

2. Soldado que tiene puesto un sombrero adornado con una gran pluma, visto por la espalda y llevando una lanza en las manos.
3. Un moro visto de espaldas y vuelto hácia la derecha, apoyado en una lanza de cuyo hierro penden dos cordones con borlas. De sus hombros cae un ancho alquicel con gran capucha.
4. Soldado que marcha precipitadamente hácia la izquierda llevando en la mano derecha su sombrero adornado con plumas.
5. Visto de frente y vuelto hácia la derecha un moro de pié se apoya con la mano izquierda en la que tiene una lanza sobre un escudo ó adarga, y está cubierto con un alquicel cuya capucha le cubre la cabeza.
6. Otro moro tambien en pié un poco vuelto á la izquierda con el brazo de este lado apoyado en la cadera, el capuchon del alquicel que termina en punta le cubre la cabeza.
7. Un soldado visto de frente con una lanza en la mano derecha y la izquierda detrás de la espalda; y de cuyo costado derecho pende una espada grande.
8. Un soldado con coraza y casco, con el cuerpo vuelto á la derecha y la cabeza un poco á la izquierda con una gran espada en la mano de este lado que lleva apoyada en el hombro y la mano derecha á la espalda.
9. Soldado en pié y visto de frente, lleva un capotillo y el sombrero adornado con varias plumas y una de estas en la mano izquierda.
10. Un soldado visto de perfil hácia la derecha, con la mano izquierda tiene una pica y la otra apoyada en la cadera.

11. Soldado vuelto á la izquierda casi de perfil, apoyado con la mano derecha en una lanza y la otra sobre la cadera.
12. Moro en pié visto de frente cubierto con un alquicel que oculta su brazo izquierdo, y la mano del otro lado sobre la cadera, cubierta la cabeza con un turbante.
13. Un hombre desnudo visto de espaldas que dispara una flecha hácia la derecha, vestido únicamente con un cinturon del cual pende de un lado una aljaba y del otro un sombrero con plumas.

*Le Blanc*, que titula esta coleccion *Soldados y moros en traje español antíguo*, nos dice que existe en dos estados: el 1.° con las señas del éditor *Gio Orlandi for. in Napoli*, y el 2.° con el título *Capricci et habiti militari di Philippo di Liagno Napoletano, novamente date in luce da Giuseppe de Rossi in Roma, 1635.*

Esta segunda edicion fué indudablemente la que indujo en error á *Heineken*. El editor romano *Rossi*, al adquirir las planchas las dió á luż con el nombre de *Liaño Napoletano* ignorando quizás que el pintor de este apellido era español, la circunstancia de llamarse *Filippo Liano di Angeli*, *Filippo Napoletano*, ha sido la causa de la falsa atribucion de estas estampas, que si el editor hubiera creido de su compatriota, no hubiera ni equivocado el nombre ni dejado de darle el suyo por completo, con el que era conocido como pintor romano añadiendo, llamado *Il Napoletano.*

En el primer estado se vendió en la venta Sternberg en 4 $^{2}/_{3}$ thalers, y en el 2.° en la de la coleccion Stengel en 4 florines y en la de Weigel en 8 thalers.

*Bartsch*, que no describe más que el primer estado, hace constar que además de nombre del editor napolitano *Gio Orlandi for in Napoli*, todas las estampas que componen esta coleccion están firmadas. *Teodor Filippo de Liagno inv. et fecit.* en la parte ínferior con excepcion de la última núm. 13 que no tiene ninguna letra.

## *14 á 28. Esqueletos de varios animales. Coleccion de quince estampas.*

Alto 0, 142.—Ancho 0, 086.

Las cinco estampas que se describen las últimas son apaisadas, pero tienen las mismas dimensiones que las otras que son por alto.

14. La muerte con alas, sentada en una piedra cuadrada con la mano derecha levantada y en ella un reloj de arena, en la parte superior de la estampa y en una banderola, se lee: *Horarum fallax Mores—tibi cura datur,* y en la piedra que le sirve de asiento. *Al' molto Ill. et Ecc. S^re^. Giouanni Fabro Lynceo—Suru^re^. Teodor filippo d'liagno D. D.*

15. La muerte con una bandera grande que se dirige hácia la derecha. En una piedra cuadrada en la parte inferior de la izquierda se lee: *Mors signum extollit—Sceptra ligog. manus.* y á la derecha *Felippo Lia. f*

16. Esqueleto de un ánade. Léese en la parte superior: *Anseres Augusti, Romanismorte Calendes gratus eras olim gratus ob excubias,* y en la parte inferior de la derecha: *Ocha* y la letra *F.*

17. Esqueleto de un conejo. En la parte superior tiene escrito: *Vivus ut offossis latirare cuniculos,* etc., y en la parte inferior á la izquierda: *Coniglio.*

18. Esqueleto de una rana. Lleva escrita la estampa en la parte superior: *Quanta inimicitia mortalibus* etc., y en la izquierda de abajo : *Granochio.*

19. Esqueleto de un buho. En la parte superior se lee: *Infelix Bubo dirum,* etc. y en el medio de la inferior: *Cuculio.*

20. Esqueleto de un camello. Léese en la parte superior: *Haec tibi post* etc, y en la parte inferior en el medio *Camello* y á la derecha la letra *F* inicial indudablemente del segundo nombre del autor, que no sabemos cómo *Bartsch* dice que no pudo darle significacion.

21. Esqueleto de una garza. En la parte derecha inferior se lee: *Ardea piscatrix avis est* etc., y debajo la letra *F.*

22. Esqueleto de un caballo. Tiene escrito en la parte superior de la estampa: *Stat sonipes bellator Equus* etc., y en el medio de la inferior la palabra : *Cauallo.*

23. Esqueleto de un murciélago. Léese en la parte superior: *sum Mus, Sum Volucris,* etc., y á la izquierda en la inferior: *Pipistello.*

24. Esqueleto de una tortuga. En la parte superior se lee: *Structuram miror quoties,* etc., y en el medio de la inferior *Testuggine.*

25. Esqueleto de un jabalí. Léese en la parte superior : *Y. fera Sus, dente acuas,* etc., y en la parte inferior á la izquierda: *Cignale.*

26. Esqueleto de un cuadrúpedo cuyo nombre no se expresa. En la parte superior se lee: *Cum furtim hic subeas quadrupes nec veste corustes, Nomen ut haut habeas, haec tibi poena datur.*

27. Esqueleto de un pez. Lleva escrito en la parte inferior *Me prisci ignorant, Juvenes dixere Caponen, Forsam ero cytharus, mulus ego, aut cuculus* y á la derecha : *pesce Cappone.*

28. Esqueleto de un raton. Léese en la parte superior: *Mus septem hic* etc., y en la izquierda de la inferior la palabra : *Topo.*

*Le Blanc* no menciona esta coleccion, pero *Brulliot* dice que las quince estampas que segun *Bartsch*, acabamos de describir, son parte y no toda la coleccion que se compone de veinte estampas. No habiéndolas visto ni encontrado su descripcion en libro alguno, lo hacemos solamente constar.

## 29. *Ninfa sorprendida por un sátiro.*

Alto 0, 122.—Ancho 0, 167.

Acostada en el suelo al lado del Amor en medio de un país, y vista por la espalda, es sorprendida por el lascivo habitante de los bosques. En la parte anterior de la derecha se ve una piedra colocada indudablemente para recibir una inscripcion que no ha sido grabada, pues no se ven en la estampa señales de letra alguna.

*Bartsch* asegura que á pesar de ser en opinion de algunos atribuido á *Ticiano* el dibujo, esta estampa ha sido inventada y grabada por *Felipe Liaño*.

## 30. *Ninfa acariciando á un sátiro.*

Compañera de la anterior, tiene las mismas dimensiones.

Acostada en el suelo al pié de un árbol al lado del sátiro, lo acaricia excitada por el Amor que sentado en el curvo tronco de otro árbol los mira. Como en la estampa anterior se ve en esta en la parte anterior de la derecha, un cartel destinado á recibir alguna leyenda ó inscripcion.

R. Sanjuanena.

---

# MAMOTRETO ARTÍSTICO [1].

El mamotreto es para la ciencia lo que el album es para el arte. Hubo un tiempo en que la ciencia prescindió del album y el arte del mamotreto; en la actualidad la ciencia necesita muchas veces una ilustracion icónica, y el arte una descripcion literaria. Es que hay cosas que se piensan y no se imaginan, y otras que se imaginan y no se piensan; es que la ciencia y el arte deben auxiliarse mútuamente.

Estas ideas, al paso que pueden dar razon del título con que tratarémos varios puntos relativos á las artes del dibujo, no dejan de tener relacion con la cuestion que forma la materia del artículo siguiente:

### ARTÍCULO PRELIMINAR.

*¿Existe una teoría estética de las artes del dibujo?*
*¿Es necesario conocer esta teoría para cultivar esas artes con provecho?*

El cultivo de las artes del dibujo exige dos clases de conocimientos: unos estéticos y otros prácticos. Los estéticos enseñan los principios y reglas para la produccion, despertando el gusto para sentir la belleza, y haciendo adquirir criterio para conocer los defectos, así de las obras propias como de las agenas, y para saber tomar de la naturaleza lo conveniente. Los prácticos consisten en el manejo de los

(1) El Sr. D. José de Manjarrés, nos remite desde Barcelona para su insercion el siguiente artículo.

materiales, en la educacion de la vista y en el cultivo de nuestra imaginacion, sensible para saber ver y conocer esa naturaleza, como único modelo que el artista debe consultar.

La teoría estética es hija de la práctica. La práctica en las Bellas Artes principió á regirse sólo por el sentimiento; pero los resultados hubieron de ser tardíos y hasta casuales; por lo mismo fué necesario buscar medios para facilitar la produccion y para hacer que esta fuese razonada. Hubieron de hacerse experimentos: estos dieron motivo para que se hicieran ensayos: los ensayos verificaron principios, y sistematizados estos hubo de quedar constituida la teoría estética. Ahora bien: ¿habrá quien quiera retroceder á los primeros tiempos del arte para hallar los principios mismos que la experiencia ha dado ya por inconcusos? ¿No seria esto retrogradar, ó cuando menos apartarse del camino de los adelantos? Y sin embargo, hay quienes niegan la necesidad de conocer las teorías estéticas para cultivar el arte.

No es posible sin cerrar los ojos á la luz de la razon poner en duda la necesidad que el artista tiene tanto de los conocimientos prácticos como de los estéticos. Sin los prácticos, fácilmente puede el hombre elevarse á regiones á donde los medios materiales que el arte necesita no pueden alcanzar haciendo imposible el arte mismo, esto es, imposibilitando la exteriorizacion de la idea, negando á esta toda forma sensible. Para el cultivo del arte es conveniente ser filósofo, pero es preciso tambien ser artista. Pero así como el artista no debe quedarse en la region de las abstracciones, tampoco debe encerrarse en los estrechos límites de la práctica; porque sin los estudios estéticos del arte puede quedar reducido á oficio, puesto que su cultivo no se fundará más que en el manejo de los materiales y en saber ver con precision la Naturaleza, careciéndose del criterio suficiente para darse razon de lo que de ella debe tomarse y de lo que de ella debe descartarse. Es indispensable tener conciencia de lo que se va á producir, de los medios por los cuales se produce y del fin para el cual se produce.

La falta de conocimientos estéticos ha traido al arte, considerado en general, un falso modo de cultivarle. Reducido el arte á la habilidad técnica ó á la destreza en el modo de ejecutar, ó simplemente á buscar un efecto, se han elevado los procedimientos á una categoría que no les corresponde; y se ha especializado el cultivo del arte, más por pobreza de génio que por facilidad de talento; de modo que dentro de una misma esfera artística, las especialidades han llegado á ser rivales. El arte es uno: los modos de expresion sí que son varios. Pero esta variedad no des-

ata, ni afloja siquiera, los vínculos de los varios modos de expresion. La arquitectura, la escultura y la pintura difieren entre sí respecto del modo de expresarse, pero están unidas por un lazo procedente de la unidad de orígen, siendo partes de un todo, y no pudiendo considerarse tan independientes una de otra que puedan desconocerse mútuamente.

En efecto, no puede concebirse que un artista arquitecto, escultor ó pintor desconozca las teorías estéticas de las tres formas que en la esfera de lo plástico puede el arte revestir. El que construye el edificio ¿por qué no ha de estar impuesto en los principios que rigen en escultura y en pintura, á fin de conocer las condiciones de estas dos formas plásticas que puede necesitar para la caracterizacion de su obra? El que esculpe una estátua, ¿por qué no ha de conocer las condiciones de la arquitectura para saber acomodarse á las del edificio? El que pinta un cuadro ¿por qué no ha de conocer las condiciones de una y otra de estas dos formas para no destruir el efecto del conjunto? Y el arquitecto, el escultor y el pintor, ¿por qué no han de tener un lenguaje comun para poder entenderse mútuamente y constituir juntos un todo, contribuyendo cada cual con el contingente de su expresion respectiva? Ha habido una época en que los artistas plásticos lo mismo trazaban el plano de un edificio monumental que tomaban el cincel y los pinceles; y sin remontarnos á Fidias, que en el siglo de Pericles tomó parte en todos los trabajos artísticos que se ejecutaron, desde el Júpiter Olímpico hasta los tapices que cubrieron las paredes del templo que cobijó tal estátua, la época del renacimiento de las artes, en el siglo XVI de Jesucristo, ofrece mil ejemplos de artistas plásticos que así idearon monumentos arquitectónicos como cincelaron estátuas y pintaron cuadros y dirigieron trabajos industriales. En la época floreciente del arte griego no hubo esas diferencias de profesion entre los artistas plásticos: todos fuéron designados con el nombre de *arquitectos,* porque iban comprendidos en una misma clase de ciudadanos. Esta clase la constituian los *tectones,* que vale *operarios* ó *trabajadores de manos;* y por excelencia, los que si bien trabajaban con las manos pero la accion de estas estaba supeditada por la del génio, fuéron llamados *arquitectones,* que vale *primeros, principales* ó *superiores tectones.*

Es preciso ponerse en guardia contra los que niegan la necesidad de las teorías estéticas en el cultivo del arte. Estos empíricos propalan tales ideas, ó por adquirir popularidad so pretexto de lo que ellos llaman *libertad del génio,* ó por temor de verse aventajados por los que han de sucederles en el cultivo del arte. Esos hombres saben que siempre halaga el amor propio de los incautos la frase: *os bastais*

*á vosotros mismos*, añadiendo, que las teorías embotan el génio y le detienen. ¿Acaso el génio no necesita reglas que le dirijan? ¿Es que esos hombres ignoran en qué consiste el génio, ó llevan torcida intencion? Llaman *génio* al desborde de la imaginacion, á un espíritu de contradiccion á todo lo regulado, ordenado, correcto y armónico. Si en esto consistiese el génio, no importaria que no se fomentase su desarrollo, porque seria un elemento de desórden y de confusion. Tambien suelen llamar *génio* á una productividad por solo sentimiento: lo cual es negar al artista la *conciencia artística,* y el *criterio* que tanto necesita para hacer y para corregir. El artista necesita tener génio; pero el génio no consiste ni en un espíritu atolondrado, ni en una productividad inconsciente. El artista á más de tener génio, debe tener conciencia de lo que hace; debe ser inteligente y muy instruido. El arte nace del sentimiento y se dirige al sentimiento, pero se engendra en la Razon, y por lo mismo debe tambien satisfacerla. Si hubiese un hombre cuyo génio y talento fuesen capaces por sí solos de elevarse á la altura de grande artista, ese no debiera temer los principios ni las reglas; antes al contrario, unos y otras estarian de acuerdo con sus ideas. Y si estos principios y estas reglas le detuviesen, seria prueba de que la aptitud era incompleta, seria prueba de su indocilidad; y el caballo indócil, que no puede domarse, nunca podrá ser caballo de regalo, por buena que sea su estampa. Aunque hubiese génios y talentos tan privilegiados que no necesitasen aprender principios ni reglas, esos serian excepciones; y no hablamos con excepciones sino con generalidades. Y de todos modos los conocimientos que pueden adquirirse con el estudio de la teoría estética, pueden hacer recomendables los talentos generalidades, y concienzudos los génios excepciones. De esta manera la produccion artística nunca será exagerada, ni extravagante, ni absurda, ni casual ó contingente.

Los detractores de las teorías estéticas se han valido de mil medios para presentarlas como cosa inútil: ¿qué quieren decir todas las anédotas en las que se refiere que el haberse observado las reglas ha hecho producir una obra insulsa ó sin efecto, ó que el haberse separado de ellas ha dado por resultado una obra digna de elogio? Seria preciso saber si toda obra de arte que se ha tenido por produccion arreglada á los verdaderos principios, ha sido fiel á estos en todos sentidos, ó si su observancia estaba bien armonizada y equilibrada. Seria tambien preciso conceder que todo lo que produce efecto desde el primer momento es lo mejor, porque las circunstancias pueden intervenir por mucho en este efecto; y un efecto de circunstancias no es la mejor garantía de bondad. Tambien deberia saberse si en la obra

en que se ha querido ver inobservancia de reglas, existe con efecto tal inobservancia: pues si ha habido algun génio que haya demostrado con la práctica tal efecto con tal inobservancia, habrá demostrado la falsedad de un principio y habrá sentado otro nuevo, pero esto no será haber echado por tierra las teorías, antes al contrario, será haberles dado mayor extension.

Guardémonos pues de creer que las teorías estéticas sean una traba para el génio. Reynold las compara á esas fuertes armaduras que son para el guerrero endeble un embarazo y para el robusto una defensa y hasta aun mayor realce.

J. Manjarrés.

---

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## UN ESCULTOR DESCONOCIDO.

### SIGLO XVI.

Todas las investigaciones encaminadas á la adquisicion de noticias relativas á la existencia de artistas desconocidos y al aumento progresivo del rico catálogo de varones ilustres que con sus obras inmortalizaron sus nombres, y se hicieron dignos de recuerdo imperecedero, hallarán, no lo dudamos, favorable acogida en cuantos se dedican al estudio de las artes.

Obedeciendo á este pensamiento, vamos á sacar del polvo del olvido el nombre de un artista hasta de ahora ignorado. Tal es Francisco de Avellaneda, escultor. La relacion que más abajo insertamos está tomada de un libro manuscrito, por un tal D. Lázaro de los Cobos y Miranda, libro interesante por las muchas noticias que registra, respectivas en su mayor parte á Madrid. Al ofrecer á nuestros lectores ciertos curiosos episodios de la vida de este artista, quisiéramos poder señalar algunas de las muchas obras que dejó repartidas en la córte, segun nos dice el autor antes citado. Mas en la imposibilidad de detallarlas y de comprobar con hechos la fama adquirida por Francisco de Avellaneda, habrémos de contentarnos por hoy, y hasta tanto que la casualidad nos depare medios seguros de aquilatar su mérito, con la narracion que hace Miranda en su manuscrito indicado, que con otros más de importancia coleccionó D. José Cuesta, y posee en su librería su hijo D. Angel, amigo nuestro.

### AÑO DE 1568.

En este año, y en el dia 18 de Julio, murió en esta córte, repentinamente, Fran-

cisco de Avellaneda, de ciento diez y siete años y veintiun dias; habia sido uno de los escultores más famosos del reino.

Las obras que dejó de su mano son unos preciosos monumentos que acreditan su grande habilidad. Las fuerzas que alcanzó no tuvieron competencia. Fué tres veces casado. A la segunda mujer la encontró una noche con un amigo suyo, habiendo fingido antes una ausencia á Toledo por quince dias, pero no salió de Madrid por ver si podia justificar así los recelos que ya tenia. Para esto, se previno antes de llaves maestras, que pudiesen facilitarle sigilosamente la entrada en su casa, lo que en efecto hizo la noche expresada, y habiendo encontrado á su esposa y al infiel amigo en los términos referidos, les traspasó muchas veces los pechos con una daga, y habiéndolos dejado en la misma cama, llamó á su suegra, que vivia inmediata á su casa, diciéndola acababa de llegar de Toledo, y que á su hija le habia dado un accidente. Con esto se pasó á Portugal, donde permaneció un año, al cabo del cual se indultó, y regresó á su casa. Al año y medio volvió á casarse, y el dia de su boda, en el acto de la comida, dijo á la novia, á presencia de los convidados, estas palabras: « El acto presente es para mí de tanta solemnidad y alegría, que así como lo hago con las palabras, me precisa manifestarlo con las obras, y para ello voy á regalarte, mujer mia, una alhaja tan preciosa como digna de tu estimacion: lo que te encargo es que no se pase un dia sin que la veas, que en ella encontrarás un espejo el más precioso que mudamente te sepa dirigir á la perfeccion, sin darte lugar á que ni con el pensamiento ofendas á tu esposo.»

Causaron mucha admiracion en todos los circunstantes estas razones del novio; pero la tuvieron más cuando vieron que este sacó de una caja la alhaja tan decantada, y que esta era la misma daga con que dió muerte á su otra mujer, en la que estaba todavía bien clara la sangre.

Murió, como se ha dicho, de repente, estando concluyendo una efigie de San Antonio, que le habia encargado para su oratorio la duquesa de Uceda.

V. Poleró.

---

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.



Bajo-relieve griego, en el palacio de los Duques de Medinaceli.

# DOS BAJO-RELIEVES [1].



ON dignos de admiracion los antiguos monumentos que D. Fadrique Afan de Rivera, uno de los descendientes de los duques de Alcalá y de Medinaceli, adquirió al tornar de su peregrinacion á Tierra Santa, por donacion del Papa Leon X, en el año de 1519. Guardóse en Sevilla la parte principal de ellos en el palacio llamado *Casa de Pilatos,* y la otra parte, si no tan numerosa quizá más exquisita, se trajo á Madrid para que sirviera de adorno al palacio de los duques de Medinaceli.

Algunos de los objetos más interesantes, prévio el galante permiso de su ilustre poseedor, hice dibujar, por cuenta del Real Museo de Berlin, cuya Direccion liberalmente me ha permitido que los publique, grabados tal como se ven en las adjuntas estampas. La procedencia de estos bajo-relieves es incierta, pero se podrá suponer, por el carácter griego de las esculturas, que hayan sido adquiridos por aquel peregrino en Oriente ó en la misma Grecia; mas como carecemos de datos que nos lo demuestren, parece más probable que hayan venido de Italia con todos los demás objetos que componian la mencionada coleccion.

(1) Traducido del italiano y calcadas las dos láminas de las que acompañan el artículo original del doctor Hübner.

I. El primer bajo-relieve, lám. 1.ª, es de mármol fino griego, y mide 0,83 de ancho por 0,50 de alto. Está perfectamente conservado, menos la punta del pié derecho del primer caballero. El piso sobre que los caballos descansan, se restauró sin gusto ninguno y en forma semicircular..... Figúranse en este primer bajo-relieve dos caballeros griegos, jóvenes, vueltos á la derecha. Consiste su traje solamente en una clámide, que, puesta de la manera acostumbrada, cubre la espalda y el brazo izquierdo. El cabello, al parecer, llévanlo ceñido por una cinta estrecha. El primer jinete tiene sencillamente con la mano izquierda la brida, que no está indicada en el mármol segun costumbre del arte antiguo. Parece que al mismo tiempo tiene cogido debajo del brazo derecho un baston ó vara; al menos no se explica de otro modo la parte de clámide que á la espalda se eleva formando un gran pliegue. Esta y el brazo derecho se ven enteramente desnudos, porque el brazo, con un movimiento muy natural, se levanta para acariciar al caballo, posando la mano entre las dos orejas, sobre la crin, calmando así la inquietud del animal. Por consecuencia de este movimiento, la clámide cae formando hermosos pliegues sobre la grupa del caballo, dando motivo al artista para presentar desnuda, con bello perfil, toda la figura del caballero. El caballo que apunta las orejas y tiene recogida la cabeza, á causa de las riendas, presenta un perfil demasiado encorvado, y no puede decirse que el artista haya estado feliz en esta parte, y mucho menos el dibujante. Los dos caballos marchan al paso y levantan la pierna izquierda y la pata del mismo lado, expresando con su movimiento que se hallan algo inquietos. Los detalles están hechos con libertad, aunque no siempre con tanta correccion como se ve de ordinario en las obras griegas, especialmente en los relieves y pinturas de los *vasos*. El segundo caballero da mayor libertad á las riendas, que tiene en la mano izquierda, y que extiende y levanta mientras el caballo encoge el cuello y alarga la cabeza, despues de haberla levantado. Cubre al jinete la clámide todo el brazo izquierdo y el antebrazo derecho mientras deja descubierta la parte superior. La mano derecha reposa oculta sobre el muslo. El movimiento del caballo parece en general el mismo del primero, y sin embargo, hay alguna diferencia.

Bajo-relieve griego, en el palacio de los Duques de Medinaceli.

El escultor habrá debido figurar, en su obra, una fila de jinetes, unos detrás de otros, porque si sólo hubiera querido hacer dos caballeros, habria dado más variedad á estos. Deberémos por lo tanto comprender que esta sencillez es una prueba de la ingenuidad del arte en su mejor época, en la que se desprecia ó abandona el efecto externo. Aunque la postura de la cabeza de ambos jóvenes es casi igual, no por eso el conjunto deja de ofrecer bella armonía de líneas.

II. El segundo relieve, lám. 2.ª, es de mármol griego puro, pero de grano más grueso, que ha sido causa para dar mayor libertad y menos refinamiento á la ejecucion. Mide de ancho 0,45 por 0,30 de alto, y le falta un trozo en el ángulo superior del lado derecho, que le ha llevado parte del ala de la figura. Es esta una Victoria en el acto de subir á la *viga* (carro), y está vuelta á la izquierda. Su traje consiste en una túnica dórica sin mangas, que cae á su peso formando pliegues regulares y derechos: la parte superior de la túnica se repliega y ofrece mayor variedad en la disposicion de los pliegues, principalmente por el movimiento del brazo izquierdo. Ambos brazos están levantados con las manos extendidas, teniendo una rienda en cada una; y está muy bien entendiendo el movimiento de las manos. El pié derecho tiénele ya sobre el carro, mientras todo el cuerpo parece recogerse para alzarse sobre este pié y subir á la *viga*. La idea de este movimiento, tan bien inventado como ejecutado, es digna de la mejor época del arte griego. Los cabellos de la Victoria, á lo que parece, están casi cubiertos con un lienzo, en el que quizá tengamos que reconocer la ὀπισζοσφεδόνη conocida en otras obras griegas, puesto que cuelga por detrás, á causa del peso de las ricas trenzas, mientras parece anudado sobre la frente, por manera que sólo por delante los cabellos circundan la frente, á modo de diadema. El carro, cuya rueda tiene cuatro rayos en cruz, es ligero, como se usa en las carreras, y está guarnecido con clavos en todos los bordes. Los dos caballos están tranquilos: solamente el movimiento de las cabezas y bocas indican que los animales conocen ya que el auriga está presto para montar. La crin es corta y tiesa, y se ve entre las orejas un gracioso tufo. Alrededor del pecho y del cuello, ancho y corto, propio de los caballos áticos y corintios, corre un ancho

pretal, al cual debia estar atado el yugo. Las riendas llegan hasta la boca, pero ni el bocado ni la cabezada están indicados. La posicion de las patas de los caballos es como la de los anteriores, esto es, levantando los remos de un solo lado. La falta de una indicacion precisa de los ojos se hace sentir menos en el mármol que en el dibujo. Sin duda alguna esta escultura procede de un célebre original griego, sea cabalgata ó grupo, que debian ser frecuente para el uso *agonístico*, el cual se hacia con semejante representacion.

E. HÜBNER.

*(Trad. de G. C. V.)*

---

# LA CATEDRAL DE SANTIAGO,

## SU HISTORIA Y DESCRIPCION,

## SUS ACCESORIOS Y MOBILIARIO.



### II.

#### CONSTRUCCION.

Separados los monjes del servicio del Apóstol, y verificada la completa traslacion de la sede iriense á Santiago, que confirmó Urbano II pocos años despues, pensóse en reedificar la catedral compostelana bajo un plan vastísimo, extendiéndola en todas direcciones alrededor del renombrado sepulcro, objeto ya de la contínua asistencia de los devotos peregrinos.

Comenzóse la obra en V IDVS JULII ERA ICXVI, 11 de Julio de 1078 (1), como dice la *Historia compostelana,* lib. I, cap. 78, y confirma la inscripcion, que parece renovada, de la puerta de la *Platería,* donde se lee:

| | |
|---|---|
| ERA | Q |
| I C | F |
| XVI | O |
| V IDUS | |
| ILII | |
| M | |

Con objeto indudablemente de no interrumpir el culto tributado al Apóstol, empezóse, y se siguió la obra, sin derribar la iglesia vieja; conservándolo, por el

(1) Por lo general se pone el principio de la reedificacion de la catedral en 1082, porque en la misma *Historia compostelana,* lib. III, cap. 1.°, se dice que á los *cuarenta y seis años* de

contrario, dentro de la inmensa capacidad de la nueva *(intra inmensam nave Ecclesie capacitatem)* (1); y así es que en el altar mayor de ella fué donde colocó D. Diego Gelmirez, en 1102, el cuerpo de S. Fructuoso (que extrajera por *piadoso latrocinio,* de la iglesia de S. Víctor, junto á Braga) segun la misma *Historia compostelana* (2), dice: *(ad altare S. Salvatoris in majori ejusdem ecclesie cryta positum est)*, porque todavía no estaba concluida la cabecera de la nueva iglesia.

En 1105 ya debia estarlo, cuando se consagró, y por consiguiente estaba construido el nuevo altar mayor con los de Santa María Magdalena, S. Salvador, S. Pedro, S. Andrés, S. Fructuoso, S. Juan Baptista, S. Juan Apóstol y Santa Cruz, y S. Miguel en lo alto *(in sublimis)*. Esta consagracion de tantos altares, los más de los cuales sabemos que estaban, y algunos están todavía en los ábsides menores, nos revela que ya debia estar construida toda la cabecera del templo, pues el ábside antiguo era seguramente el *habitaculum* que la misma *Historia compostelana* dice fué derribado, no sin cierta oposicion de los canónigos, y al ábside actual alude sin duda alguna cuando añade que el altar quedó expuesto por todas partes á la vista de los fieles *(taliter extructo-altari-quoniam humanis visibus ex omni parti patebat)* (3); y no menos cuando especifica que se hicieron gradas para subir al altar y se allanó el pavimento; que debió ser tal vez, no sólo el del ábside mayor, sino el de todo el deambulatorio y de los ábsides menores. Es de creer, por consiguiente, que esta fué la primera parte que se construyó de la iglesia nueva, y la primera tambien que se derribó de la vieja; la cual no se extendia, como hemos dicho, sino muy poco más de lo que coge el altar mayor, pues todo lo restante del ábside, el deambulatorio y lo que hoy ocupan las capillas del Salvador, de S. Pedro y S. Juan Apóstol, y las inmediatas, era, hasta 1077, cláustro de los monjes de Antealtares, el que habia que atravesar para ir al cementerio situado en lo que hoy se llama *La Quintana*.

Por los capiteles de las columnas de la entrada de la capilla del Salvador, la

---

haberse empezado la nueva iglesia se dió principio á la construccion del cláustro, la que fué, segun la cronología puesta por el Sr. Florez, que está allí y en otros pasajes, errada á todas luces, en 1128.

(1) *Hist. comp.,* lib. I, cap. 78.

(2) *Hist. comp.,* lib. I, cap. 15.

(3) *Hist. comp.,* lib. I, cap. 18.

central de las del deambulatorio, corre una inscripcion, que ni está tan clara ni es tan fácil examinarla, como se necesitaba para poderla traer sin recelo en apoyo de nuestra opinion, de que aquella parte fué la primera que se construyó de la catedral. Léese en ella, sin embargo, claramente: REGNANTE PRINCIPE ADEFONSUS CONSTRUC .... MORUS TEMPORE .... EPISCÓ ... QUM HOC OPUS FUIT.

Forzoso es confesar que no se percibe el nombre del obispo, pues si algunos han creido leer *Didaci,* no ha faltado tampoco á quien le pareciera ver *Sueri;* y siendo así, se referiria á los fines del siglo XII, reinando Alfonso y siendo arzobispo D. Pedro Suarez de Deza, y solamente á la reedificacion de aquella capilla. Si es que no se refiere á la edificacion, que segun Castelá (1), se hizo á expensas de los reyes de Francia.

La obra de la catedral sufrió un percance despues de 1110, arruinándose una parte de ella, en el acto de estar D. Diego Gelmirez administrando justicia en lo alto *(in fabrica ecclesiæ B. Jacobi super crates in sublimi)* (2), tal vez en la galería, quedando el obispo y otro, solos, sobre un pedazo de viga, mientras los demás circunstantes cayeron abajo por efecto del repentino hundimiento del piso.

A los treinta y cuatro años de haberse empezado la reedificacion, en 1112 (3), fué preciso derribar la iglesia vieja, porque amenazaba inminente ruina, quedando desde entonces libre y desembarazada la parte más interesante de la nueva, que ya debia hallarse en buen estado, pues en seguida hizo D. Diego componer el coro, y mandó colocar dos púlpitos ó ambones á los lados. Es de suponer que esto no se hizo hasta fines del año, porque las juntas del concilio celebrado en el mismo de 1112, se tuvieron en la iglesia vieja; porque se dice que los Padres reunidos apenas cogian en el local. Las torres construidas por el obispo Cresconio se derribaron tambien al mismo tiempo que la iglesia vieja.

Las circunstancias políticas fuéron tan poco favorables para la prosecucion de las obras de la catedral, que en vez de continuarse la construccion con la necesaria tranquilidad, era preciso, con frecuencia, atender ante todo á la defensa de las personas, y la obra de la iglesia habia que convertirla en una fortaleza. Así sucedió en 1116, cuando surgió cierta desavenencia entre la reina doña Urraca y el obispo compostelano, por lo que este hizo poner en estado de defensa las tor-

---

(1) *Hist. de Santiago,* fól. 424 vuelto.

(2) *Hist. comp.,* lib. II, cap. 53.

(3) *Hist. comp.,* lib. I, cap. 78.

res y la obra misma de la iglesia *(.... jubet muniri tierras et opus B. Jacobi)* (1).

Al ver los compostelanos, poco despues, que se acercaba la reina con grueso ejército, decidida á domar la soberbia de que estaban poseidos, unos trataron de ocultarse, alguno se puso en salvo, merced á ingenioso subterfugio, y otros se acogieron al sagrado de las iglesias, y en particular de la catedral. Trató la reina de que se les extrajera del asilo, pero el obispo no accedió sino á que se les hiciese dejar las armas; lo que fué motivo de que se trabase la lucha dentro de la misma iglesia, y que toda la ciudad se pusiese en armas y por todas partes se aprestasen las gentes al combate. La catedral fué asaltada diferentes veces *(expugnatur... crebris assultibus);* volaron las piedras, saetas y dardos *(saxa, sagitæ)* por encima del altar, y concluyóse por incendiar la iglesia, que como estaba cubierta en gran parte de tablas y ramaje *(miricis et tabulis),* daba abundante pasto al devorador elemento. La reina y el obispo se refugiaron en la torre de las campanas *(turrim signorum),* y á ella tambien pusieron fuego los insurrectos; donde tal intensidad tomó, que las vigas y tablas todas se quemaron, y el metal de las campanas se vió correr fundido. La reina alcanzó su salvacion en cambio de los groseros insultos del populacho, y el obispo la debió á una *vilísima capa* que le prestaron, y á un crucifijo, con el que se tapó su cara, que le trajo el abad de San Martin.

Si es que por entonces sufrió la obra de la catedral mayor interrupcion de la que indispensablemente tuvo que experimentar con tales sucesos, no debió ser muy larga, sin embargo, porque despues de haber atendido, el ya arzobispo D. Diego, á surtir de agua á la ciudad, acudió á proveer de cláustros á la catedral, cuando estaba ya terminada la mayor y principal parte de ella, á los cuarenta y seis años de haberse comenzado la obra, que resulta el de 1124; cuya falta de cláustro se dice era muy notada de los peregrinos. Por entonces, y por lo que se desprende de ciertos pasajes de la *Historia compostelana,* y de otros escritos poco posteriores, formaban parte del palacio arzobispal las naves superiores ó galería de la iglesia, designada comunmente con el nombre de *palatium ecclesiæ.* Allí habia tambien varios altares, y sobre el pórtico de la fachada de la iglesia, saliendo á la derecha, dispuso D. Diego Gelmirez la capilla arzobispal, para evitarse la molestia de ir y venir del coro, bajando y subiendo; la cual consagró en conmemoracion de san Pedro Apóstol, S. Gregorio, S. Benito y S. Antonino; como memoria, estos dos

(1) *Historia compostelana,* lib. I, cap. 109.

últimos, de los altares dedicados á ellos que habia en las torres de defensa construidas por el obispo Cresconio, que fueran destruidas cuando la iglesia vieja: todo segun en la *Historia compostelana* se dice (1).

En ese mismo año de 1124, pedian unos canónigos en Italia para la obra de la catedral, y sábese que de ella estaba encargado, hácia 1129, el maestro Bernardo, tesorero de la misma iglesia, pues el arzobispo le eximió de ir en peregrinacion á Jerusalen, como tenia dispuesto, por cierto cáliz de oro que donó á la iglesia, y encargándole, por remision de sus pecados, todo lo que se habia de tratar, disponer y anteponer en la obra de Santiago *(et totum ecclesiæ B. Jacobi opus illi in suorum peccatorum remissionem, tractandum et disponendum et anteriorandum commisit)* (2).

De nuevo fué víctima la iglesia de las agresiones tumultuarias de los malcontentos compostelanos, en 1136, á los veinte años de haber estallado la rebelion, que tan terribles deterioros ocasionó en ella, y especialmente en la torre de las campanas. Dirigíanse los ataques de los insurrectos al mismo arzobispo D. Diego, y buscábanle con tal insistencia, que habiéndose refugiado bajo el altar del Apóstol, allí mismo le apedrearon desde las galerías, ocasionando lamentable estrago en el *ciborio* y mesa del altar, y debiendo el arzobispo su salvacion únicamente á haber cerrado las rejas del altar los fieles canónigos que le acompañaban.

Continuaba la obra de la iglesia algunos años despues. La del cláustro, que estuvo suspendida algun tiempo, y que en 1134 (3) se le dió nuevo impulso, ofreciendo el arzobispo cien marcos de plata y dando treinta de presente; no estaba terminada todavía en 1137 (4), pues en él prometió el emperador dar doscientos aúreos anuales para que el cláustro se hiciese. Cuando al año siguiente, seducido el emperador por los émulos del arzobispo, dice la misma *Historia compostelana* (5), á quien venimos citando, mandó que no se tocase á las alhajas y caudales del Apóstol *(ut Altaris munera et arca B. Jacobi intacta conservaretur)*, uno de los mayores inconvenientes que se encontraron para cumplir la órden imperial y el principal motivo porque al arzobispo tanto disgustó, fué porque la magnífica obra

(1) *Hist. comp.*, lib. II, cap. 25.

(2) *Hist. comp.*, lib. III, cap. 8.

(3) *Hist. comp.*, lib. III, cap. 36.

(4) *Hist. comp.*, lib. III, cap. 52.

(5) *Hist. comp.*, lib. III, cap. 53.

del Apóstol quedaria desamparada *(tum quia B. Jacobi opus magnificum deficeret).* Y así fué que en cuanto se revocó la órden, al poco tiempo se dispuso en seguida pagar con largueza las soldadas de los maestros y artífices de la obra que trabajaban contínuamente *(magistros et artifices in opere B. Jacobi jugiter insudantes, de muneribus et Ecclesiæ eleemosynis de soditata rrout vatis exigebat, largissime placaret)* (1).

Con esta terminan las noticias que sobre la construccion de la catedral nos suministra ese incomparable monumento de la historia patria, sañudamente vilipendiado por algunos escritores, malavenidos con algunas de las curiosísimas noticias históricas que allí se dan, y más que nada con la brillante luz que derrama sobre ciertas cosas y determinadas personas.

José Villaamil y Castro.

*(Se concluirá.)*

---

(1) Dos fechas se señalan comunmente á la terminacion del cláustro: la de 1533 y la de 1546. Nosotros la ponemos un año antes de este, en la suposicion de que la inscripcion que trae Cean Bermudez, en sus Adiciones á las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España,* de Llaguno y Amirola, que es la que dejamos copiada, y que no hemos podido hallar en la *obra vieja,* donde dice está, la puso con la fecha errada: 1245 por 1545. Fecha que concuerda con las noticias históricas y con el lenguaje mismo de la inscripcion.

COMPENDIO DE ARQUITECTURA

# Y SIMETRÍA DE LOS TEMPLOS.

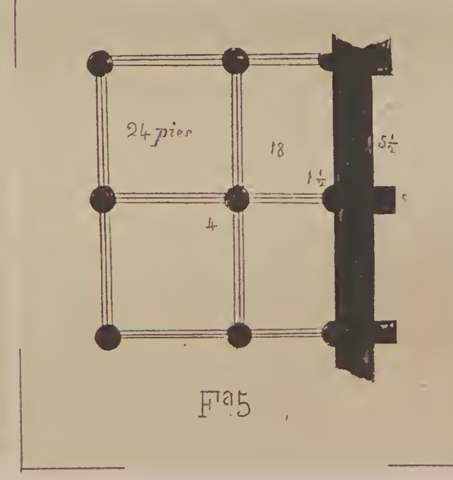
---

(Continuacion.)

Por esta figura podemos entender que la nave mayor es el cuerpo, y el crucero las manos, el cual es por medio ancho del cuerpo. — Salida de estribos y grueso de paredes medido con el medio pilar, once piés.

Fª4

Por esta figura de abajo señalada con el n.º 5, se podrá entender el repartimiento de la mitad de un templo de manera que sale la nave mayor por veinte y cuatro piés, y la colateral por diez y ocho, el pilar cuatro; el medio pilar uno y medio; la pa-



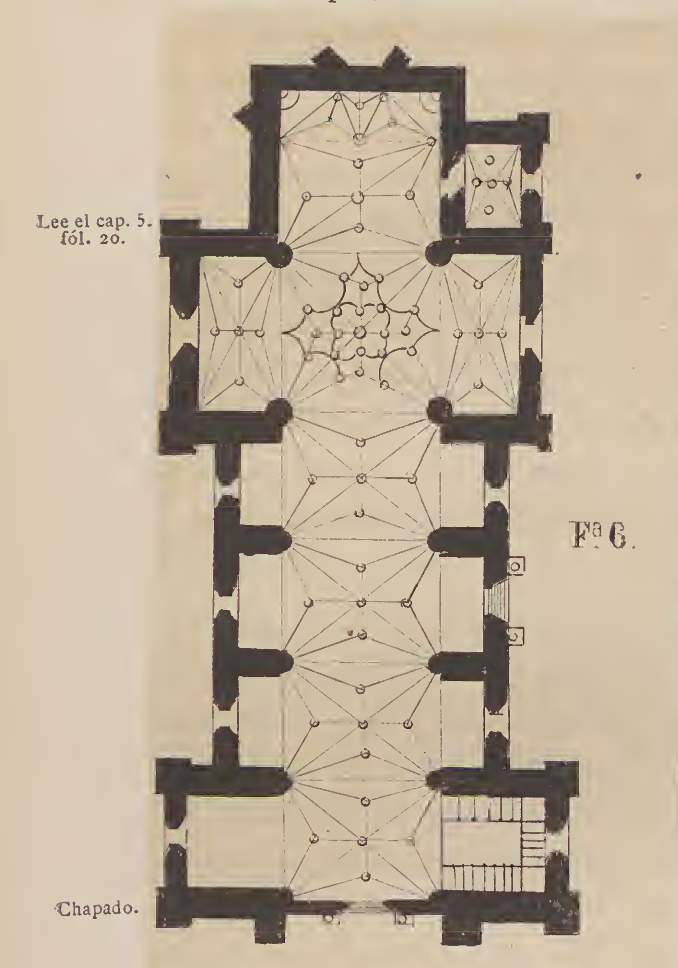
Fª5

red cinco y medio; el estribo cinco; que son tanto como la mano, que le caben doce, de alto ha de tener sesenta y dos piés, como en las reglas de alturas se verá.

Este templo, señalado con el n.º 6, muestra la medida que tiene un templo para un lugar de mediana vecindad. Consiste, despues *(además)* de la nave mayor que tiene treinta piés, del brazo que tiene quince y de las capillas de entre estribos á siete y medio; aquí no es menester fuerza de estribos, si no es en el brazo, salvo acompañamiento para las paredes, la cual regla adelante mostrarémos. Las dichas capilletas sirven de enterramientos y ornatos, y como suban á un peso con las otras capillas, sirven sus arcos de formas, y es galano y de menos costa que si quedasen bajas; porque ha de haber, cuando *(queden)* bajas, dos órdenes de ventanas y dos coronamentos; y el chapado que de ellos sale, es necesario que sea de piedra, y este chapado ha de ser que traslape la una *(piedra)* en la otra, porque el agua no lo disipe ni gaste. En el diseño *(figura)* de subir edificios se verán las diversidades de esto y de otras cosas. Tiene el templo cinco mil quinientos ochenta y dos piés y medio cuadrados el todo, fuera torre y subida de tribuna.

Lee el cap. 5. fól. 20.

Chapado.




El templo siguiente es muy provechoso y de admirable mensura y proporcion (1); las tres naves son como cuatro con tres. Y así dirémos que

(1) Todo este párrafo comprueba lo que en nuestra introduccion deciamos acerca del autor de esta parte del libro de Simon García; pues el manuscrito autógrafo que tenemos á la vista está lleno de equivocaciones, entre las cuales la mas notable es que refiriéndose á la figura 9.ª el

tiene cuarenta la nave mayor y cada colateral treinta piés. Su altura es en cualquiera polo diagonal de la mayor, que segun la proporcion, tiene cuarenta y dos y treinta y seis, ochenta y cinco avos (1). Su montea es en longitud desde G hasta E, el rampante á regla; y desde la mayor clave hasta la hornacina, como desde A hasta E es curva; el diámetro del cual rampante son cien piés; tiene de estribo, contando lo que le cabe del cuadrado al pilar que pega con la pared, por cincuenta y un piés cuadrados y más dos tercias de pié, porque le cabe una línea de quince y quince treinta y un avos, de la cual sale al tercio por el ancho cinco piés y medio, y en largo diez piés y dos doce avos que vale la dicha área, la cual convertimos en pilar y estribo; entiéndese con lo que toma la pared que tambien se llama estribo. Sube el cimborrio de más de los cuarenta y dos piés y treinta y seis ochenta y cinco avos, cincuenta piés. Por dentro es capaz para infinita gente, es fuerte por estar entre las capillas que se ven, y subir sobre macizo, cuya montea pondré adelante por ser curioso. G H E, son puertas; S A son sacristías de la capilla mayor; las P son capillas particulares, y las S son sacristías. Tienen de estribo estas capillas, como la R, siete piés y un tercio. La razon es que tiene el crucero que sale de S y P los dos medios cruceros por circunferencia treinta y dos piés, y tienen sus terceletes, uno veinte y seis, y otro veinte, que son cuarenta y seis: tiene el crucero de P treinta y cuatro piés. Sus dos terceletes á veinte y cinco, que son cincuenta; no se deja de contar el crucero, aunque no le haya, sino es cuando se cierra el casco de ladrillo: pues sube este pilar hasta capiteles treinta piés, quítasele por los terceletes y cruceros, por lo que roba la moldura, la una tercia parte. Suman ellos ciento cuarenta y dos piés; restando el un tercio, quedan noventa y cuatro piés y trece veinte y dos avos. Juntando treinta que sube esta capilla hasta capiteles, montan ciento veinte y cuatro y dos tercios largos. Su raíz cuadrada es once y tres veinte y tres avos; partiendo esta raíz en tres partes vienen al tercio tres y dos tercios

Mitad de la raíz cuadrada.

---

copiante lo quiere explicar sobre la 7.ª, que no es más que una variante de la 6.ª; en ambas faltan las letras que cita el autor, y que indudablemente estarian en el manuscrito de Ontañon.

(1) Otra equivocacion: la diagonal de la nave mayor no tiene 42 y $\frac{36}{85}$ piés de longitud, sino 50; la diagonal de la nave colateral es la que tiene 42 y $\frac{36}{82}$ piés de longitud.

largos, los cuales tres tenga de ancho el estribo, y los siete piés y un tercio tenga de largo con pared. Considérese más que en este templo ha de haber dos torres que tienen treinta piés cada una por lado. Por causa de los fuertes vientos y el sitio del templo estar en alto, se cuatroduple, porque el viento no le empezca con furia, que sumado hace ciento veinte; para saber

Grueso de paredes.

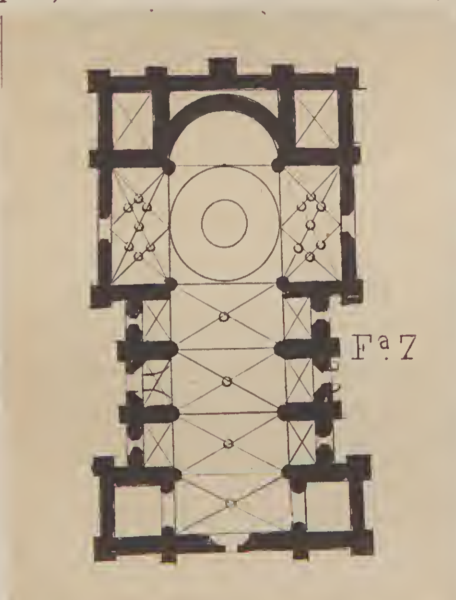
qué groseza tengan los pilares por lo alto de arriba, será de estos ciento veinte piés la raíz cuadrada, su mitad será lo que cabe á cada grueso de pared, la cual raíz son once piés, por manera que, puesto en el ángulo, le

Estribo.

viene los cinco y medio, y así á los otros ángulos. Para el estribo, se parte la suma de toda la altura de estas torres, se les da otros treinta piés para agujas y ramales, de (que todo suma ciento cincuenta) cuya raíz cuadrada son doce piés y un cuarto, su mitad es seis y un octavo, que tanto le cabe de estribo, y esto ha de tener cuando sea en lo último de la cornisa. En la otra de los ciento veinte piés, añádasele, pues, á estos piés dichos de estribo,

Talus y otras molduras.

y paredes lo que hubiere de recoger en taluses y cornisamentos *(y á los demás darás tambien)* orlas de molduras. Tambien otros diestros arquitectos y aritméticos añaden á este alto de los estribos la semicirconferencia que tiene la media naranja que lo cierra en lo supremo, que en esta traza propuesta le sale veinte y tres piés escasos, que juntos con ciento cincuenta, hacen ciento setenta y tres, su raíz son trece y cuatro treinta y un avos, su mitad son seis y medio poco más, y esta es una de las más llegadas á razon de las que se hallan escritas. De más de esto se le añade la orla; porque lo dicho es el macizo y netos que ha de quedar con lo supremo.




Alto de la nave mayor setenta y cinco piés.

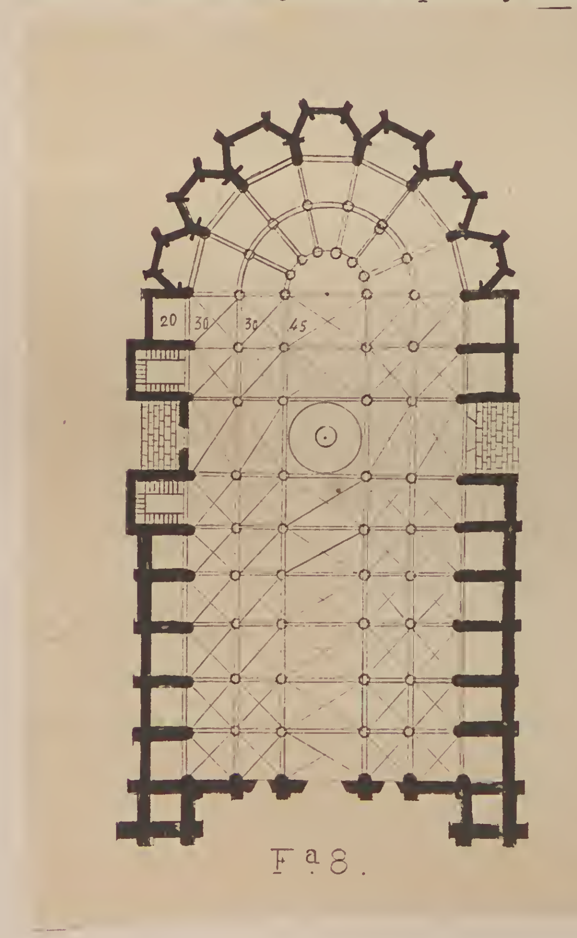
Alto de cimborrio á capiteles, cuarenta y tres.

La tribuna, veinte y cinco.

La torre, ciento veinte.

Esta planta siguiente fig. 8 muestra ser de cinco naves, es forma dupla, no está medida por la razon del cuerpo humano, sino por vía de geometría, y la razon que tiene en su medida es esta: hasta donde mueven las vueltas circulares es forma sexquialtera, tres á dos piés; la misma proporcion tiene la nave mayor con las colaterales, y las colaterales con las hornacinas, porque la proporcion que tiene la nave mayor á la colateral, esa misma tiene la colateral á la hornacina. Y la colateral es media proporcional, que tanto monta multiplicar la colateral por sí misma, como multiplicar la mayor por la hornacina.—Pruébolo.—La mayor tiene nueve cantidades, y la colateral seis; la hornacina cuatro; pues multiplico nueve por cuatro, son treinta y seis; pues multiplica el seis por sí mismo, vale otros treinta y seis, por donde se prueba ser el seis media proporcional. Ahora, pues tenemos repartidas las naves, será bien repartir las capillas, y ha de ser de esta manera, pues que la grandeza que hay desde A hasta B es sexquialtera, es

La colateral es m.ª proporcional entre hornacina y mayor.




Fª 8.

menester de mirar cuáles dos proporciones la componen y veráse de esta manera: de seis á cuatro es sexquialtera, pues entre seis y cuatro busca un medio proporcional aritmético, que será juntando seis y cuatro y son diez, su mitad son cinco, pues pónganse de esta manera los números seis, cinco, cuatro, y quedará dividida en una sexquiquinta, que es como de seis á cinco, y en una sexquicuarta, que es como cinco á cuatro, pues ahora suma estas dos proporciones por la regla de sumar proporciones, y val-

Sexquialtera.

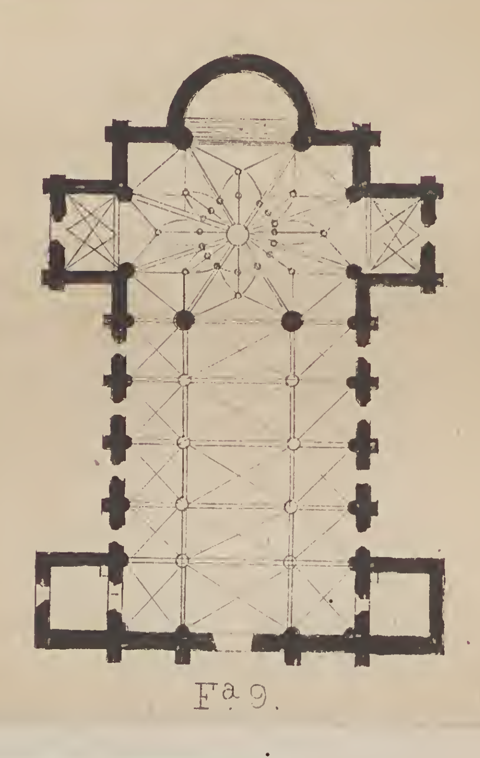
Sexquiquinta.

Sexquicuarta.

drán una sexquialtera, que es de lo que se compuso. El modo de sumar las proporciones es que se pongan como para multiplicar, así: $\frac{\overline{30}}{\frac{6}{5}\ \frac{5}{4}}$ $\underline{20}$. Y dirás cinco veces seis son treinta, cuatro veces cinco son veinte, y los dos números harán una sexquialtera, que es de lo que se compuso esta proporcion.

*(Lee el cap. 61.)*

Alto de la nave mayor, ciento treinta y tres.
Cimborrio á capiteles, sesenta y seis.
Las torres, doscientos.



Fª 9.

Alto de la nave mayor, sesenta y seis.
Alto del cimborrio á capiteles, treinta y siete.
Alto de las hornacinas, cuarenta y seis.
Alto de las torres, ciento veinte.

## CAPITULO III.

### QUE TRATA DE LA ORTOGRAFÍA Y MEDIDAS DE LOS TEMPLOS.



ESTA — pues que sabemos la Inografía — que sepamos la Ortografía, que son planta y montea. Teniendo hecha la planta de tres ó cinco naves, es regla que suba tanto como tiene de ancho; que si hubiere colaterales y hornacinas ó colaterales solas, que tanto como todo fuere de ancho *(el templo)*, tanto suba de alto la nave mayor; porque si miramos á un cuerpo humano, es tanto de ancho como de largo ó alto. Y las colaterales se suelen dejar debajo de los capiteles, así como los brazos debajo de la cabeza y nascen de los hombros.—Cuando van á un alto significa que el tal cuerpo es sin cabeza: todo es fuerte y bueno estando bien fabricado y monteado y estribado; la cual regla de estribos se pondrá adelante para que se sepa sacar con razon. Esta figura demuestra la manera de subir un edificio de tres naves, segun se halla en el cuerpo humano. Tambien podrán ser las hornacinas al peso de las colaterales, significando que está con los brazos en cruz; pero mejor será que estén debajo, como están las colaterales de la mayor, y por la regla dada se pueden hacer. Estas de aquí abajo figura 10 significan á

Regla general.

Cuerpo sin cabeza.

Con los brazos en cruz.




F.ª 10

un peso: dáseles de vuelta cinco tercios escasos que tiene desde los hombros á lo alto de la cabeza. Cuando un templo de tres naves sube á un alto, como el presente, se supone que es un cuerpo sin cabeza, porque si medimos lo que tiene desde A hasta B, que es de codo á codo—como en las fojas pasadas se dió por regla en el distribuir por el cuerpo humano,—así hallarémos ahora que esta mensura que en latitud desde el punto A hasta B es lo que hay desde A hasta D, llegará á la oyuela del pecho, ó primer hueso. Dándole bajo de la cinta ó genital dos rostros, hallamos en latitud cinco rostros, y en altitud otros cinco, que vienen á ser alto con ancho. Fuerte. Yendo así á un alto es el edificio más fuerte, porque todo se ayuda uno á otro, lo cual no hace cuando la principal sube más, porque es menester que desde la colateral se le dé fuerza á la mayor, y desde la hornacina Arbotantes. á la colateral, lo cual se da con arbotantes. Y hácese así *(cuando)* no se puede subir á un alto, ó por menoridad de gastos, ó por las luces que, si fuesen á un alto, no se le podrian dar que gozase *(de ellas)* más que á la una nave.

## CAPITULO IV.

—

### QUE TRATA DE LUCES, TORRES Y CARACOLES.

#### *Figura de luces.*

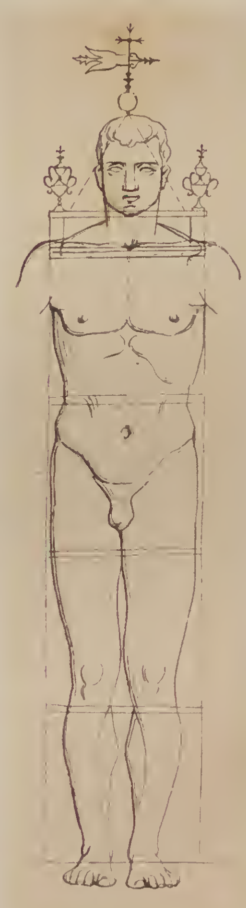


E suerte que podrémos decir de esta figura de luces señalada con la A, que el cuerpo es la forma ó arco que tiene seis tercios de hueco y cinco de alto, y la cabeza es la lucera ó ventana que tiene tres de hueco, que tantos tercios tiene de ancho la cabeza.

Tambien demuestra esta figura al peso que han de quedar las colaterales, que es al de los capiteles de la mayor, como



demuestra la línea muerta de los puntos. Y si el templo fuere de cinco naves, darle—por cuanto es más ancho—de más alto el ancho de las hornacinas, y en estas quedarán las superficies de las claves de sus arcos al peso de los capiteles de las colaterales. Es regla general que otro tanto como tuviere de ancho un templo, tenga de alto, *ora sea de una, ora de dos, ora de tres, ó cinco, ó siete naves.* Regla general.



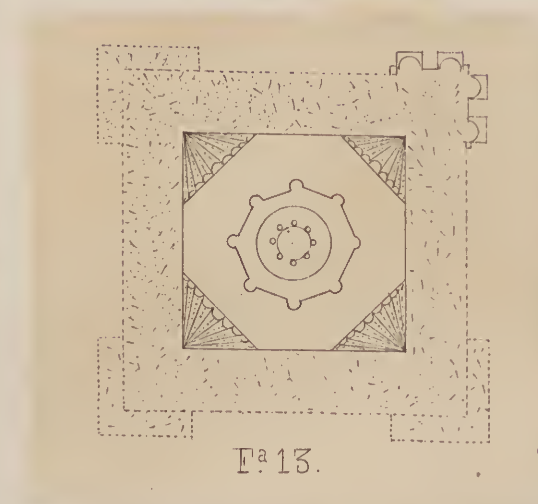
En órden á las torres digo que es muy necesaria *(la torre)* en cualquiera templo, porque no se hace ninguno que deje de tener torre para el uso del organico, pues para ser bien fabricada, se podrá hacer de esta manera: la torre significa un cuerpo entero sin brazos; los brazos la iglesia ó templo; pues siendo esto así, ya sabe- Torres.

Cimientos.

mos que si medimos del un hombro á el otro que *(hay)* dos rostros, y de allí bajo *(hasta)* de los piés tiene ocho y un tercio, el cual tercio, que es de los tobillos abajo, significa los cimientos, y lo otro, que es su altitud, que subirá cuádrupla proporcion; lo que resta de allí á lo alto de la cabeza, que son cinco tercios, sirve para coronacion y aguja ó pirámide, segun aquella figura lo muestra, por la cual se podrá entender regla general de toda torre y subida de aguja.

Cuádrupla proporcion.

Aguja ó pirámide.




Planta de la torre de la figura 14.

Manposteria ó manpuesto, puesto á mano. Covarrubias fól. 99.

Vitrubio.

Los frontispicios que se hacen sobre las puertas, son muy diversos. Vitrubio les da la novena parte, que es echando *(una línea desde)* el alto de la cabeza y pescuezo tomada el anchura desde el principio de los dedos; sube la sexta parte echándola de las manos raíz del brazo; sube la quinta parte escasa; echada del codo, sube la tercia parte, de un hombro á otro y es como un arco á todo punto, como esta figura lo demuestra claramente. El prudente arquitecto puede escoger y hacerlo á su gusto como mejor le pareciere y más airoso si no hay algun impedimento.

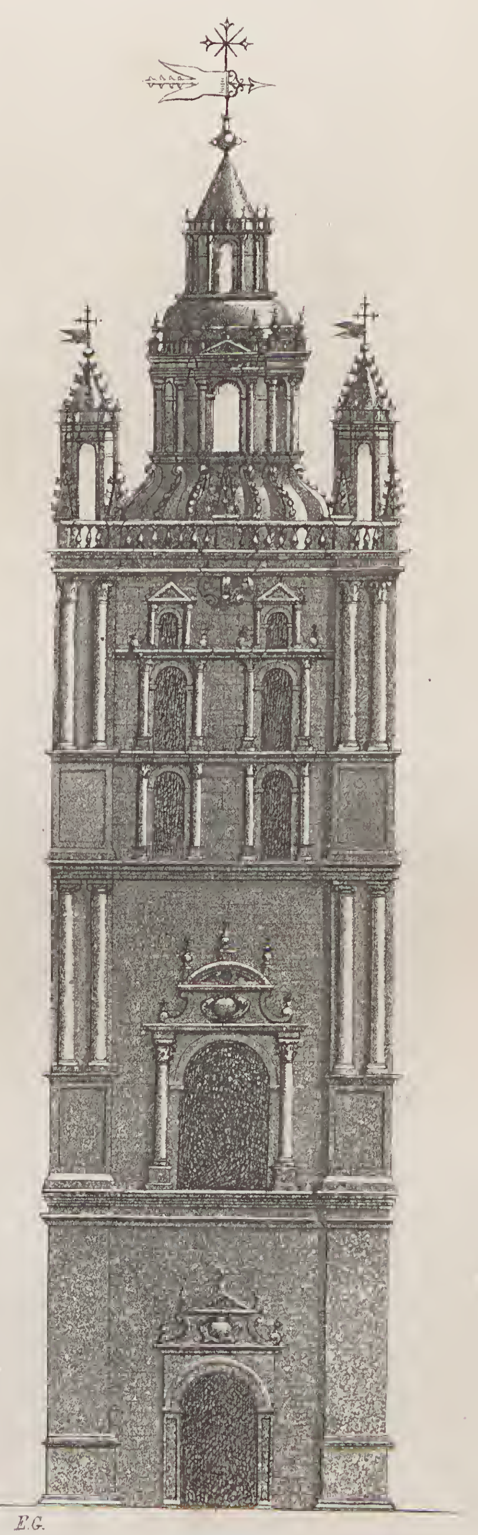


Los caracoles ó husillos que se suelen hacer en estas plantas y edificios, porque vaya medido todo con la razon del cuerpo humano, se harán de esta manera: que tendida una figura con los brazos abiertos, lo que tiene de ancho la cabeza, que son tres tercios como dicho es, tenga de cabeza el dicho caracol ó husillo, y siendo caracol por tener el ojo abierto, se le podrá dar el ancho de la cabeza de claro, y más su grueso conforme una tercia parte de la anchura del mismo ojo *(de la escalera)*; lo que tiene de allí á la mano es el ancho de los pasos, los cuales han de ser de una altura medida *(tal)* que vengan á conformar dando una vuelta por cima de la puerta, porque no ocupen ni queden altos, que es feo, ni bajos, que es

La cabeza.

Grueso de la moldura.

Una vuelta por cima de la puerta.



E.G.

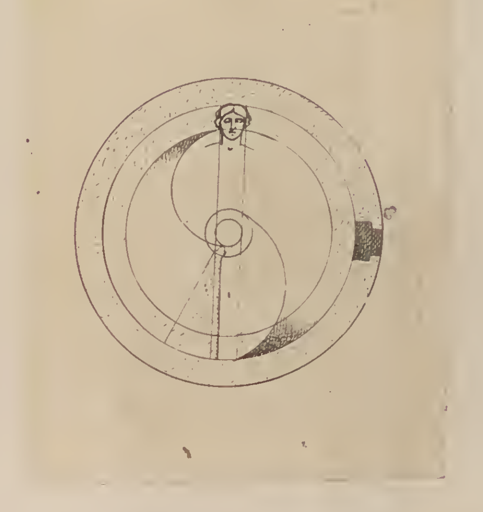
SIMON GARCIA

COMPENDIO DE LA ARQUITECTURA Y SIMETRIA DE LOS TEMPLOS.

FIGURA. 14.

falso. Comunmente se le suele dar una cuarta de alto ó una quinta de vara, esto quede segun la disposicion; lo que tiene de allí de las manos desde la punta al cabo de los dedos, significa pared; si le sacaren fuera la groseza del ojo, pueden licenciosamente darle fuera de los dedos la pared. Y así lo muestra esta figura.

Alto de los pasos.



## CAPITULO V.

—

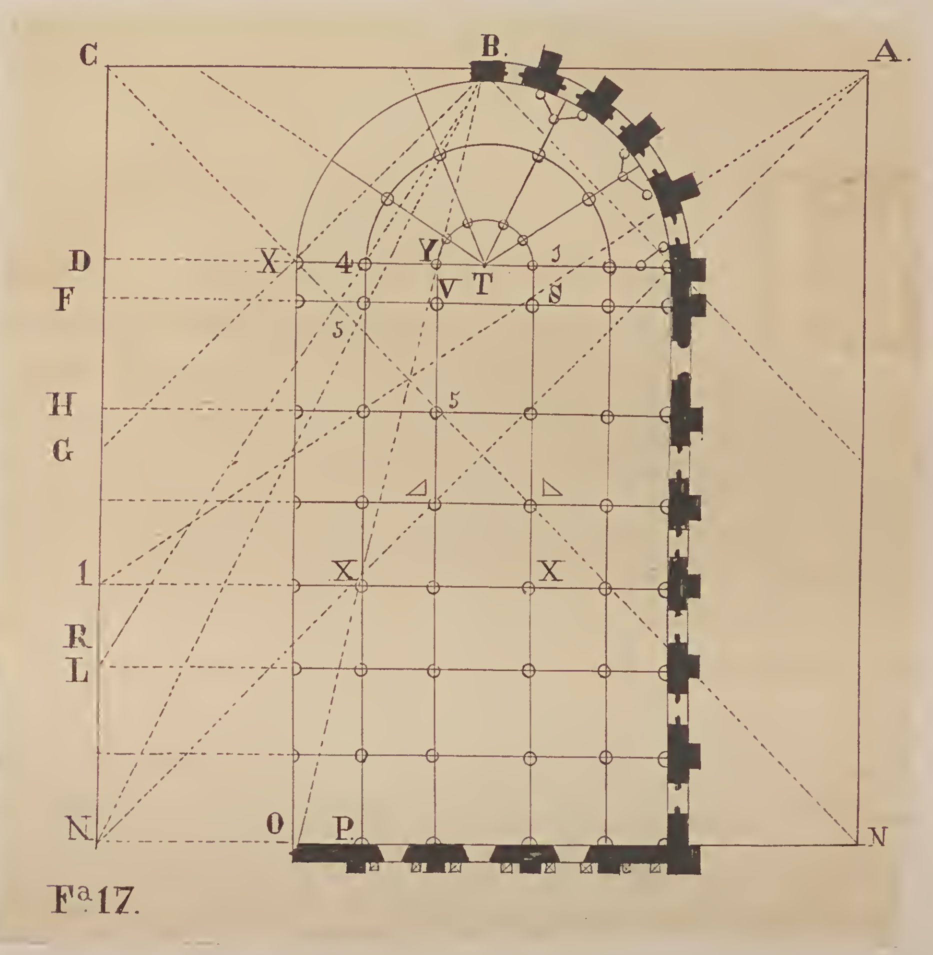
QUE TRATA DEL REPARTIMIENTO DE LOS TEMPLOS POR GEOMETRÍA.

Vitrubio.



ABEMOS tratado de la composicion y repartimiento de los templos por la analogía, segun la llama Vitrubio, que es la medida del cuerpo humano. Pues ahora será bien por la geometría darle la misma medida; porque el que no entendiere la mensura del cuerpo humano, se aproveche de estas líneas.—El templo siguiente es formado de cinco naves con sus cabeceras; la medida de la fábrica será que se haga un cuadrado de toda la longitud que hubiere de llevar, ó se doble el ancho que hubiere de tener, que será todo uno; y formado este cuadrado se tire de un ángulo á otro, como desde A hasta N y de N á C. Ahora parte por medio la línea C N y tira desde B, que es tambien el medio de la línea A C, y tirando desde B hasta G hallarás que se cruza con la línea diagonal que echaste en el punto X, y hallarás ser el un cuarto de la línea. Pues baja paralelas de uno y otro cabo y esto será el ancho del templo. Pues para dividir las demás naves toma el un cuarto de la línea y échale desde N hasta G, y hallarás venir en R; tira desde R hasta B una línea oculta, y donde se cruzare con el nivel ó paralelo del punto X T y se cruza en P 4 aquella distancia que hay desde 4 á X, aquello le viene de ancho á la tal nave, como muestra la línea P 4; ahora tira otra línea desde B hasta O, que será el $^1/_4$ que echaste de N hácia G, échale de N hácia N y vendrá á O; pues tira la dicha línea y hallarás que corta la trasversa D X 4 el punto Y, saca paralelos 4 y tendrás 3 distribuciones del ancho. Pues para la reparticion de las capillas, toma el un tercio de la línea A N y échalo de N hácia O y viene en el punto Y, y mira donde corta la línea 1, 4 la que habrás tirado desde A hasta I y será en el punto S; pues circunda desde T á Y, y lo que causa esta circuicion, con más, lo que hay desde V hasta Y, ó desde S á 1, ó desde D á F, será

la capilla mayor. Luego para el repartimiento de la capilla más abajo, que viene á ser el crucero sobre el cual cuadrado se hace el cimborrio, mira dónde se cruza la diagonal C N con la línea R B y es en 5, pues lo que hay de V á 5 ó desde F á H, tendrá el crucero. Para la capilla siguiente mira

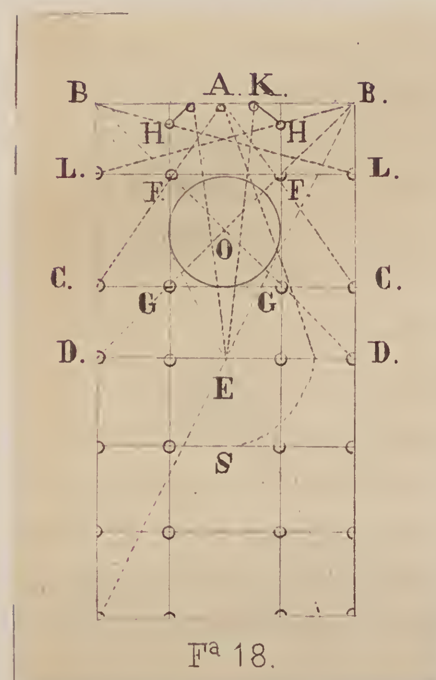


Fª 17.

dónde se cruzan las diagonales con los paralelos que es en esta señal ▷ triángulo, ó desde H á M, esta distancia tenga esta capilla que es el coro. Para la reparticion de las cuatro capillas del coro abajo, mira dónde se cruza la diagonal A N con la línea P 4, y hallarás que en el punto X, pues aquella distancia que hay de X al ▷ tenga cada una de las cuatro naves. Para repartir las capillas de la cabecera, mira dónde se cruza la línea R B con el segundo círculo, y es en 8; la distancia que hay de 8 á 8 es el ochavo del medio, que por respecto al retablo es mayor. Para los otros dos divide por medio desde 8 á 4, y tira todas estas líneas á T, y advierte bien

en esta distribucion y departimiento que con esta órden se podrán hacer otras muchas cosas.

La siguiente planta muestra la forma que un templo de tres naves ha de llevar, lo cual se hace formando un cuadrado perfecto de la anchura que queramos que tenga y á este tirarle sus dos diagonales como las líneas B D

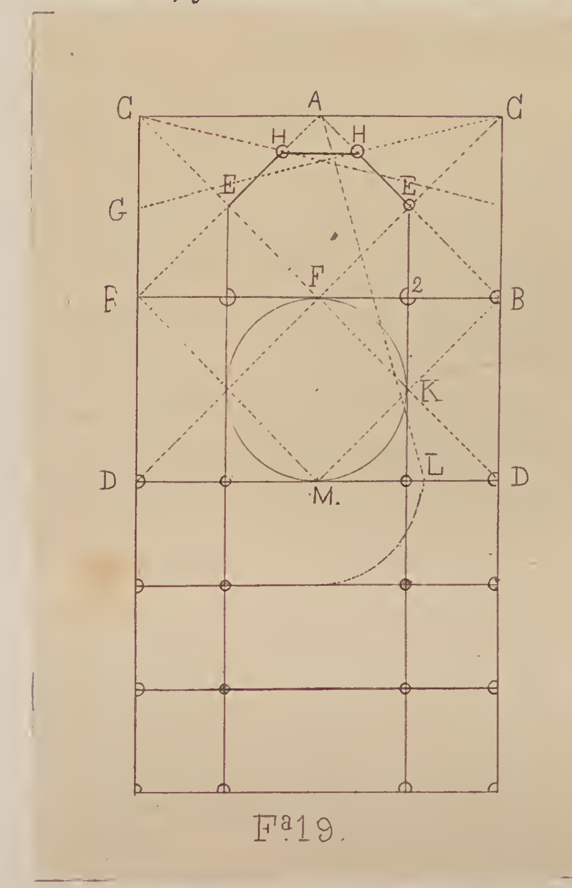



Fª 18.

muestran, y donde se cruzan en O será el centro del crucero. Ahora reparte la línea recta B D en cuatro partes, y la una échala desde D hácia B y llegará á C, parte por medio la línea B B y será en A. Pues tira una línea desde A hasta C y hallarás que se cruza en F; pasa una línea paralela con la línea B A B, lo cual será L F F L; pues baja una línea paralela de cada parte B L C D, las cuales serán H F G; pues mira dónde se cruza con la diagonal B D y hallarás que en G pasa la dicha línea de punto á punto, como muestra, y servirá del ancho del crucero. Pues tira ahora una línea desde el ángulo B hasta el medio de la línea que tiene la señal O, y mira dónde se topa con la que viene desde B L C D, y hallarás que es en M, pues esto será el largo del templo que tendrá duplo; para su division tira una línea desde A, á donde se cruza la línea B E M y hallarás que en P; pues tira desde allí hasta A y topará en la línea D E D que será en R, toma lo que hay de E hasta R, y hallarás que tiene tres divisiones, la cual una llega hasta S, y de esa grandeza serán las capillas. Para la cabecera tira una línea del punto L al punto B, y donde se cruza en la línea F G, que será en H, pasa una línea de H hasta H, y lo que hubiere de allí hasta la L será el espacio de la sacristía, como las señales H N L F muestran; ahora mira dónde corta la línea que tiraste desde B H L á la línea A F G, y hallarás que en 1; pues tira desde E hasta 1 y venga á topar en la línea B A B y será en K; pues tira de K hasta H, y lo que cortare será el ochavo, que si la quisieres

hacer por bajo en planta cuadrada, podrás. Y á capitel sobre pechinas volverla, y tendrá la dicha forma que parece en el diseño.

El siguiente templo tiene la fábrica del que hecho un cuadrado perfecto como en los precedentes, se tiren sus líneas diagonales, como muestran C D, y adonde se cruzaren en F pasa una línea F B; ahora tira desde B hasta A y mira dónde se cruza con la diagonal C F D, y será en E; tira otra desde E hasta E y llegue hasta G, las cuales lleva paralelas como parece, y tendrá la forma que las tres naves requieren. Pues mira lo que hay del número 2 al número 3 L y pártelo por medio, y tira una línea, la cual pasará por K y llegará hasta M; pasa una línea D M D y será el ancho del crucero; pues tira desde K hasta A otra que llegue á la línea D M y vendrá en L, toma lo que hay desde L hasta M y mira dónde alcanza y hallarás que en N; tresdóblalo y tendrás doblado que será lo que el mismo cuadrado, y de esta mensura serán las distribuciones.

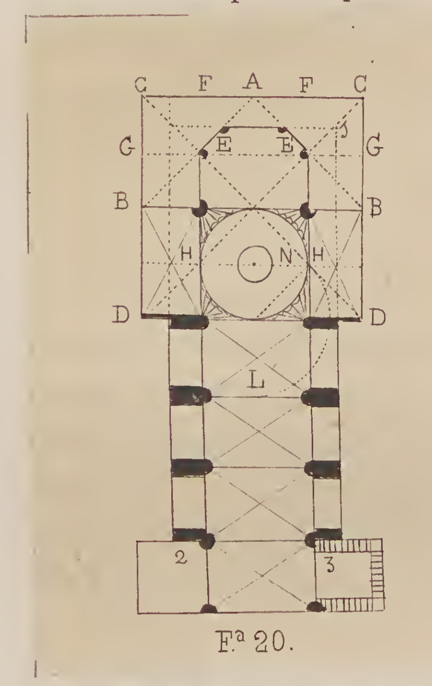


Fª19.

Para el ochavo tira desde C hasta G y mira dónde corta la línea A B y hallarás que en H; pues tira desde H hasta H y aquello será su ochavo y la forma que le causa la línea A B.

A las plantas precedentes las he querido dar de largo doblado que el ancho, por parecerme que es bueno y conveniente; y aun muchos modernos prácticos vienen en este propósito, aunque algunos lo niegan. Cada uno haga á su propósito, con que vaya debajo de fundada razon. El siguiente templo muestra la forma que ha de tener, siendo de una nave con

su brazo de crucero, llevando los estribos por la parte de adentro, en aquella distancia se hacen entierros y señorean mucho la obra. Para un templo de religiosos me parece ser más conveniente que no para un pueblo particular, pues que siendo para un monasterio salen los monjes ó frailes á decir misa á todas estas capilletas, lo cual ha de tener sus entradas rotas en los estribos porque no vayan á decir sus oficios saliendo por la nave mayor, que seria deshonesto. La fábrica es que formando su cuadrado como en las plantas pasadas, se tire de un ángulo á otro como desde C hasta D y adonde se cruzare se tire una línea como las dos B B muestran. Ahora tira desde A hasta B y mira dónde se cruza con la línea diagonal C D que será en E; baja una línea F E S, y de esta anchura será la nave mayor, y lo que hubiere desde B hasta D será el brazo de crucero. Pues cruza una línea de G á F y cruzará en 1; baja paralelas y de aquella manetud serán las capilletas, pues tira del punto 1 á la misma division que está del otro cabo, y lo que cortare será la forma del ochavo, y lo que la línea B E A causa. Para la grandeza ó largo, pon la una punta del compás en el punto R, y la otra en N y mira dónde alcanza, que será en L; pues cuatro dobla esto, y aquella longitud tendrá, y la una capilla señalada con el número 2 y la otra 3, sirven si fuere para en pueblo y la iglesia parroquial, de torre y subida de tribuna; en donde fuere la torre, puede estar la pila del bautismo.



Fª 20.

# CAPITULO VI.

—

## SOBRE LOS TEMPLOS Y SUS ALTURAS CON REGLAS GENERALES.


RATARÉMOS de algunos templos antiguos para que, con el favor de Dios en los que compusiéremos mostremos sus proporciones por sus reglas; pondrémos en este capítulo algunas formas de templos de los aprobados por espertos Arquitectos. Siguiendo á Marco Vitrubio, Petrarca de la arquitectura, decimos que fundando un templo que tenga la proporcion de las medidas humanas, se hará de esta manera. Queremos fabricar la planta de un templo de cinco naves; pues por regla general tomamos el cuerpo por nave mayor y los brazos por colaterales y hornacinas. Colateral se dice la nave que junta con la del medio; hornacina llamamos á la nave ó capilla que junta con la colateral apartada de la mayor; pues tómese la magnitud ó grandeza que en latitud ha de tener este templo, y esta se divida y reparta en doce partes la mitad y la otra mitad en otras doce, que serán veinte y cuatro, una de las cuales será partida en cuatro partes bien justas y esta medida esté aparte; pues siguiendo la regla dicha, la nave mayor tendrá seis partes y estas han de estar en la línea de enmedio, que significa tres á un cabo y tres á otro. Las colaterales caben á cuatro partes y dos minutos, de los cuales dijimos que pusiesen aparte, y estas cuatro partes y dos minutos se le den al lado diestro y al siniestro de la mayor; lo que quedare de las dichas divisiones (que fuéron veinte y cuatro) será para lo que han de tener las hornacinas, como en este libro, capítulo segundo, muestran. Mas por ser, como es el templo de que tratamos, tan principal, conviene llevar brazos, lo cual se le añade demás de las dichas veinte y cuatro partes estas seis, las cuales se les da tres á cada parte, con las cuales divisiones queda formado en cuanto latitud el templo, segun el ancho del cuerpo humano, que son las mesmas treinta cantidades que en el segundo

Regla general.

Distribucion de un templo.

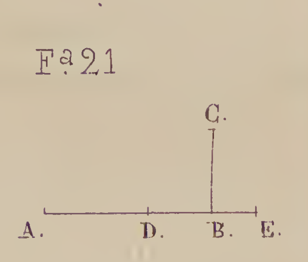
capítulo dijimos habia de tener en la figura de diez rostros. Queriendo mostrar la mensura de la dupla, decimos que reducido á números tenga longitud doscientos piés y latitud cien piés, por la razon dicha tendrémos por medio proporcional la latitud, y será el alto del templo cincuenta piés hasta donde mueven las vueltas, porque tanto monta multiplicar ciento en sí que es latitud juzgado medio proporcional, como multiplicar doscientos de longitud por 50 de altitud, que todo monta diez mil. Plinio en el libro tercero, capítulo 23, tratando de la altura de las columnas, dice: «*Antigua ratio erat colunarum altitudinis tertia pars latitudi nun de lubri.*» Esta razon trae Vitrubio en el libro cuarto, capítulo séptimo, tratando sobre el areustilo, mas esta forma areustilo por ser el género toscano, era equidistante el largo con el ancho, y por eso se trababa del ancho solo y no del largo, aunque Vitrubio le da una quinta parte más al largo que al ancho; mas en este ejemplo ni en los demás, no se ha de tener respecto á solo el ancho ni á solo el largo, mas al medio de las dos extremidades; porque si sacamos el tercio de una dupla del ancho, corresponde poco segun el largo; y si sacamos el tercio del largo es mucho segun el ancho, por donde probamos haber de sacar esta verdad de las dos extremidades. Ejemplo: verbigracia: longitud en este ejemplo dimos doscientos piés y la latitud ciento, juntas son trescientos, cuyo medio aritmético por la razon dada en las medidas proporcionales, serán ciento cincuenta, cuya tercera parte es cincuenta, y como es dicho, corresponde el largo con el alto, y el ancho es medio proporcional, que es lo mismo que el tercero de los antiguos como está dicho. Para sacar esta línea por virtud de líneas geométricamente, será de esta manera, como el ejemplo de esta hoja precedente muestra la longitud que será B A, que tiene doscientos piés de largo, la latitud será B C, que tiene ciento, la cual línea será que haga ángulos rectos en el punto B. Sobre la línea A será puesto el compás el un pié y el otro circundando alcance en el punto A y C, el cual

Plinio.

Lubri, era la viga que se ponia por tirante. Vitrubio.

Medio aritmético V. el cap. 62.

De la altura.



centro es D, y con la circuicion señala en el derecho de A B y será en E, la cual B E es altura de la dicha columna, que tiene las dichas cincuenta cantidades.

Las contínuas proporciones tienen ciertos términos, así como 160 — 80 — 40 — 20, aquí muestra el diapason su valor. Largo del templo ciento sesenta; ancho 80; la nave mayor 40; la colateral 20. Las anchuras juzgan cuanto proporcion el alto entre ochenta, que es el todo del ancho del templo, y 40, que es la mayor nave, se saque un medio proporcional aritmético el cual es sesenta; tanto ha de tener hasta lo sumo del arco en la parte cóncava, y tiene su nacimiento de cornisa en los cuarenta piés, y de ahí abajo su friso y arquitrave y capitel. En cuanto el largo lleva el crucero cuadrado con cuarenta y la cabecera treinta, y las demás á treinta que serán tres repartimientos. Abranse las colaterales el largo al ancho en proporcion sesquiáltera tres á dos, y las de la nave mayor cuatro á tres, que es sesquitercia, que junta sesquiáltera y sesquitercia, valen la dupla, que es de que se compuso esta proporcion. Pues que se ha tratado del repartimiento y de todos sus intérvalos, será bien tratar de la groseza de los pilares y salida de estribos porque todo quede medido y proporcionado. Pues volviendo á tratar de la groseza de los pilares, digo que se tomen los piés que tienen por el ancho la nave mayor que son cuarenta y treinta que tiene la capilla de abajo, y súmense y serán setenta, junta con estos setenta lo que ha de subir esta columna que son cuarenta piés y serán ciento diez, la raíz cuadrada de ciento diez serán diez $^{10}/_{21}$ avos, su mitad son cinco $^{5}/_{21}$ avos, tanto tenga de diámetro la tal columna por la parte de abajo, y esto es lo más cercano á razon. Para saber la salida del estribo, toma los piés de circunferencia que tienen todos los miembros que acuden al estribo, esto se entiende la mitad de cada miembro que es en los terceletes hasta las claves, y los cruceros hasta la clave mayor, y el arco hasta su mitad, y esto se reune todo junto y de la suma saca la tercia parte; que es lo que roba al molde ordinariamente, la tercia parte, y si más ó menos robare, sácalo al respecto de como fuere; y esto se reste de lo que montó la suma de lo otro. Hecho esto, mira lo que sube el estribo, y lo que fuere júntalo con la suma de lo que quedó de la resta; de esta saca la raíz cuadrada, y

Diapason.

Medio proporcional aritmético.

Sesquiáltera 3 á 2.

Sesquitercia 4 á 3.

V. el cap. 61.

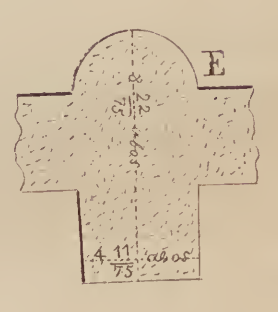
Intérvalo es distancia.

De los pilares.

Raiz cuadrada. V. el cap. 64.

Roba al molde la tercia parte.

Ancho del estribo. lo que saliere á la raíz se parta en tres partes, la una tendrá de ancho
Medio pilar, pared y salida de estribo. el estribo, y las otras dos tendrá de largo con el medio pilar y pared y salida de estribo. Ejemplo de la plática: Decimos que cuatro terceletes que ayuden al medio pilar, vienen á tener noventa piés por circunferencia; tienen los cruceros que son dos, hasta la clave mayor, á treinta y cuatro piés cada uno que suman sesenta y ocho; tiene más el medio arco quince piés, de manera que sumados todos, montan ciento setenta y tres; de estos se ha de restar la tercera parte que es lo que roba el molde. Pues restando de 173 — 57 $^{2}/_{3}$ quedan 115 y $^{1}/_{3}$; junta ahora la altura de este estribo que son cuarenta piés, con los 115 y $^{1}/_{3}$ y montarán 155 $^{1}/_{3}$; la raíz cuadrada de esto es 12 y $^{11}/_{21}$ avos; esto se parte en tres partes, y la
La raíz en tres partes. una se le dé al grueso del estribo como dicho es; pues partiendo 12 y $^{11}/_{21}$ avos, que fué la raíz, en tres partes, viene á la una parte cuatro piés y $^{11}/_{75}$ avos, pues tanto tenga de grueso el tal estribo. Lo que resta hasta doce y $^{11}/_{25}$ avos, que son ocho piés y $^{22}/_{75}$ avos, tenga de salida este estribo contando del medio pilar y grueso de pared y salida de estribo; y esto es lo que podrá sustentar lo que embotan los arcos. Aquí podrá el artífice añadirle un poco más, porque más vale que lleve de más que de menos; pero esto es lo que podrá sustentar como está
En lo supremo. dicho. Y esto se entiende que es lo que ha de quedar de área en lo supremo, que será un paralelógramo como el señalado con E. Demás de esto se le ha de añadir por bajo lo que disminuye el talus y otros chapados que se suelen echar en dichos estribos. La planta de que hemos hablado en la foja antecedente está á la vuelta de esta. (Fig. 23)

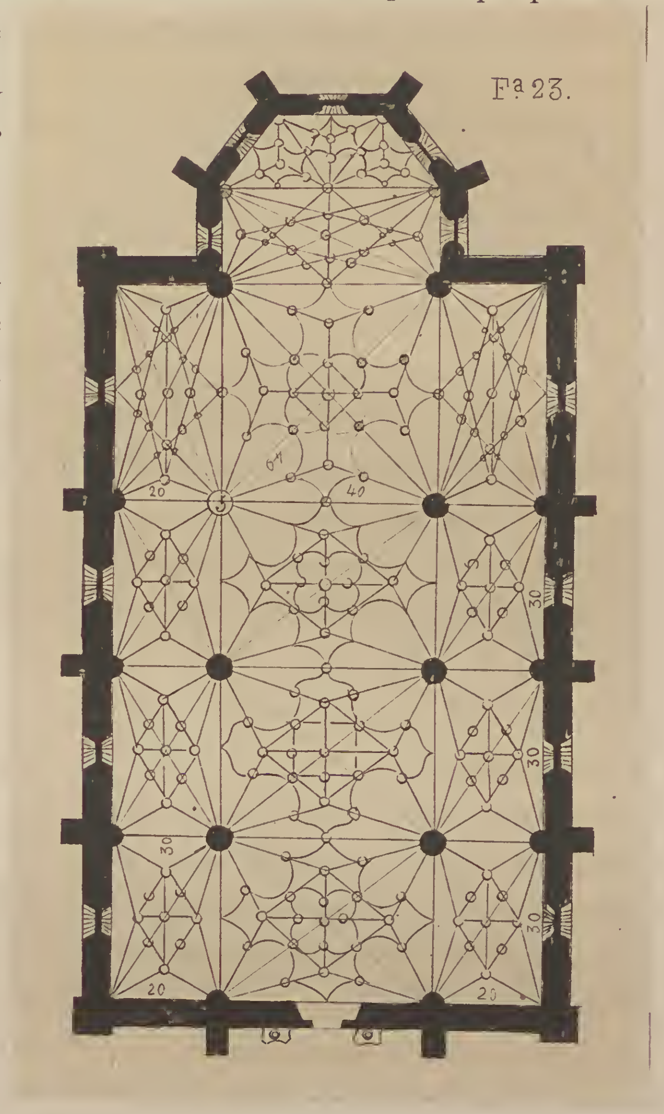



Fª 22

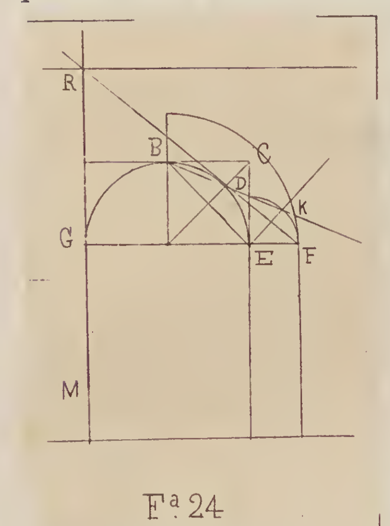
SOBRE LOS ESTRIBOS.

Probado hé muchas veces á sacar razon del estribo que habrá menester una cualquiera forma y nunca hallo regla que me sea suficiente, y tambien

lo he probado entre los arquitectos españoles y extranjeros, y ninguno paresce alcanzar verificada regla, mas de su solo albedrío; y preguntando por qué sabrémos ser aquello bastante estribo, se responde porque lo há menester, mas no por qué razon. Unos le dan el 1/4 y otros, por ciertas líneas ortogonales lo hacen y se osan encomendar á ello, teniéndolo por firme. Una he yo trabajado, y es de esta manera. Formada la manetud del arco que supongo ser á medio punto, en el medio del dicho arco, que es un cuarto de círculo, forma un cuadrado de lados iguales, como la figura siguiente muestra, y desde A, (Fig. 24) que es el centro del arco y ángulo del cuadrado, tira una línea hasta el ángulo C, y donde se cruza esta línea con la vuelta del arco que será en D, y en el ángulo B pon la regla, y pasa esta línea recta á la larga oculta, pues ahora tira desde B hasta E otra línea, y del ángulo E saca una ortogonal que haga ángulo recto con la línea B E, y mira adónde se cruza con la línea B D y hallarás que en K. Pues pon el un pié del compás en el punto F y el otro en K, y teniendo quedo en E mira dónde alcanza en el diámetro A E y hallarás que en F; pues dirás que aquello es lo que le toca cuanto á regla al tal arco de estribo. Y si quisieras saber que tanta carga se le podrá encomendar al tal arco con el di-



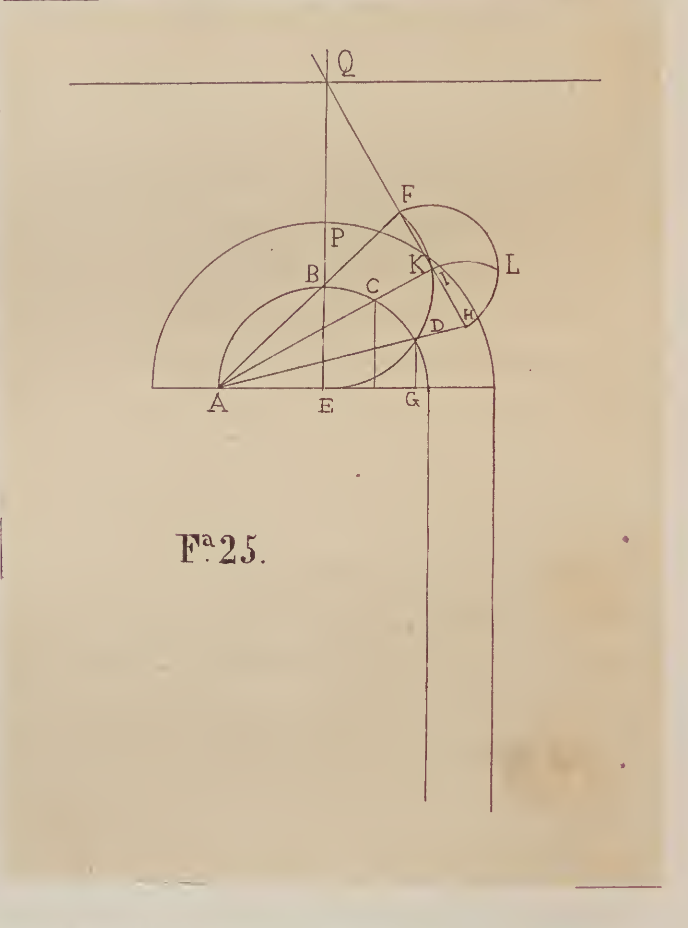
cho estribo, saca una línea perpendicular por la eleccion del pié derecho, paralela con el hueco del dicho arco, como muestra la línea G M, despues asienta la regla en F D y mira dónde corta la línea G M, y hallarás que en el punto R; pues pasa una línea trasversal á nivel que cause ángulo recto con la línea G M, y aquello se puede bien fiar, que ni será mucho trabajar, ni tampoco holgar, ni estará demás el estribo.




Fª 24

OTRA REGLA.

Parte el un cuarto de la circunferencia en tres partes y baja plomos, despues tira de A hasta B y C y D, despues lo que hay de B á E ponlo de B hasta F, y lo que hay de D á G ponlo desde D hasta H, pues tira desde H á F una línea y cortará la línea A C en I, pues pon la punta del compás en B y la otra en E, y alcanzará en K y de allí circunda con la cantidad que hay desde la K hasta H F y con esta distancia desde H señala en L despues baja perpendicular paralela con el semidiámetro como L M N muestran. Para saber lo que se le podrá encomendar, toma lo que hay de P á Q, y aquella carga podrá sostener sin que haya menester más estribo ni esté supérfluo.

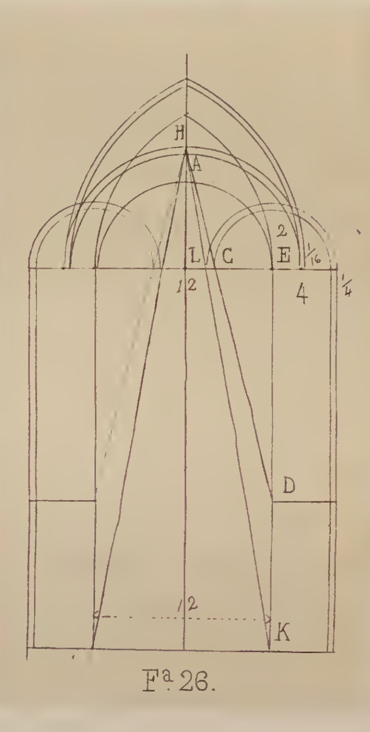



Fª 25.

OTRA REGLA GENERAL.

Divide el diámetro en tres partes iguales, y por cuanto segun regla de analogía, le viene un sexto, ponlo en superficie que supongo ser A y C (fig. 26), tira de A hasta C y cortará el plomo paralelo en D, y eso es el pié derecho, y lo que hay de C hasta E es la magnitud, y si ha de subir tanto y medio que es de dos de hueco, tres de alto, se le dé la una quinta parte á la rosca que será en H; pues tira desde H hasta K y cortará el diámetro en L, y lo que hay de L á E es lo que le cabe, y si más sube se le dé por la razon de la regla de tres, diciendo, si doce piés que este arco tiene de hueco vienen á la rosca dos, de tanto qué le vendrá? ni más ni menos; la salida de este mesmo estribo, será por regla de tres, diciendo: si de doce de hueco vienen cuatro y un ochavo de salida de estribo, de tanto qué vendrá? esto es subiendo su cuadrado de pié derecho más si es que sube tanto y medio, como si tiene doce de hueco diez y ocho de pié derecho, tenga de rosca la una quinta parte que serán dos piés y más ²/₅ que será haciendo un pié cinco partes y tomar las dos; de manera que le viene de los dichos doce piés, dos piés y ²/₅, esto es de rosca, y de aquí se sacará para otro; y sabida la rosca, será sabida la grandeza del estribo, usando la regla de tres, y sabido el hueco y alto de pié derecho por la dicha regla de tres, se sabrá la rosca yestribo.

Regla de tres, Lée el cap. 54.



Fª 26.

OTRA REGLA POR ARISMÉTICA
CON ALGUNAS ADVERTENCIAS NECESARIAS.

No contentándonos con lo dicho por ser el arismética una disciplina que no recibe engaño, y como estos estribos no lo permitan nos será forzoso aprovecharnos de ella. Si un arco que tiene por diámetro catorce piés, su arco tiene veinte y dos por circunferencia, subida una línea del

centro á la circunferencia que haga ángulos rectos con el diámetro, parte el diámetro en dos partes y viene á tener once piés, lo que sube de pié derecho es tanto como tiene de hueco, que es catorce piés; juntándolos con once, montan veinte y cinco, raíz cuadrada de veinte y cinco son cinco, tantos piés tenga de estribo. Esto hallamos lo más cercano y racional de todas las reglas, no obstante que Vitrubio le da la mitad del diámetro por estribo en las puertas que propone en el cuarto libro de Arquitectura. De lo dicho se advierte que la mitad del arco se junte su valor de dicho medio arco, con el valor de todo lo que sube de pié derecho, y de ello se saque la raíz cuadrada, y que este estribo ha de ser de la groseza del mismo arco.

Vitrubio.

Los arcos delgados.

Lo que se ha de procurar en un templo es que los arcos sean delgados, la razon de lo cual tratarémos adelante con el favor de Dios, y esto conviene que sean así, porque quien ofende á los estribos es los arcos, la razon por ser gruesos y pujar derechos contra los estribos, lo cual no hacen á los estribos mal los cruceros ni terceletes, así por ser delgados, como por estribar oblícuamente. El estribo no solamente sustenta á el arco de su capilla, más tambien á el arco de la colateral y la mayor, las cuales si fueren hechas á un alto, ayúdale mucho el arco de la una á la otra, como el de la colateral á la mayor, mas si fuere más baja la colateral que la mayor, el pilar sobre que carga há menester más grueso que cuando va la una al peso de la otra. Dicen algunos que montean debajo de un rampante, y no la tengo por acertada montea, de más que debajo de un rampante no puede ser monteado un templo, como lo prueba Darocensis, y es claro, porque aunque sea un cintrel que tenga trescientos piés de largo, si le ponen que sea lo supremo la cabecera y que llegue á los piés, no tendrá altura desde el suelo, y si le ponen en el medio del crucero, quedará muy baja la capilla mayor y las que le siguen; si va á regla de los piés á la cabecera, no puede tener caida la nave colateral, porque eso no es ser un rampante, en una línea; porque si en longitud es recta, y en latitud curva, son dos rampantes y no uno solo; mas si tirada una línea curva con la caida que quisiéremos, formamos dos monteas cuadradas, ya no es un rampante, que son tres; uno el largo y dos el ancho; cuando hubiere de ser ha de ser debajo de dos líneas, una en el largo recta á nivel (esto es bueno) y otra en el

Rampante.

Darocensis.

Para montear una capilla.

ancho curva. Y que lo supremo de la colateral, sea el arco que topa con la mayor á manera de capialzada, y de esta manera no há menester tan grueso el pilar, que se sustenta el dicho pilar con el estribo que está fuera en las paredes; donde há menester más estribo es en los piés, porque le encomendamos toda la furia de toda la obra. Pues queriendo buscar la intrínseca razon y la inreprobable causa, convendrá mirar la manera de la montea que el tal templo tiene, y qué miembros ofenden al tal estribo, y sabido, se hará junta y liga de aquellos miembros en cuanto á sus líneas curvas, y juntándole lo que sube la columna ó pilar, restando lo que roba el molde y sacando la raíz cuadrada y haciendo todas las circunstancias arriba dichas, quedará fuerte, seguro, hermoso y como le toca; advirtiendo que las particiones que de la raíz se hacen, han de quedar en lo supremo ó superior de arriba, y en lo bajo ó inferior se le ha de añadir para taluses y demás adornos.

Liga de miembro para sacar el estribo.

## DE LO QUE TOCA Á CADA MIEMBRO.

Por cuanto vemos que en las capillas que se hacen de crucería, es bien que se sepa la grandeza que han de tener las claves, y qué gruesos los miembros, por cuanto vemos muchas que se arruinan, ó por ser las claves muy pesadas, más de lo que los miembros pueden sustentar, ó por ser tan livianas que la gravedad de los miembros las levantan y hacen sentimientos, y dicen haberse apartado las paredes, lo cual es falso; porque á la pared no la puede el casco de la capilla apartar, por mala que sea la montea. Los tejados suelen algunas veces, cargando sobre las claves, ofender por la carga que tienen; otras veces suelen ofender estribando contra las paredes, los cuales perjuicios se evitan con subir las paredes tan altas como la clave mayor, de manera que los tirantes no carguen sobre las claves ni casco, y cargando sobre una caja bien enlazada en los ángulos, puesta esta caja en las líneas de dentro de la pared, y en esto estribando el tejado, no puede ofender. Como trae Vitrubio, lib. 5, cap. 1, y en este compendio mencionamos cuando tratamos del ancho que habian de tener las naves, de lo cual nos resultan las grandezas y gruesos de las capillas; y arriba dijimos, tratamos y dimos reglas de lo que habia de subir, y por qué razon. Pues

Tejados.

Armaduras.

Vitrubio.

Distribucion de los miembros por los dedos de la mano.

para tener regla general (que es lo que pretendemos), se entenderá que el dedo polus se tenga por el arco, y el índex y el ánulo, por terceletes, y el de enmedio por crucero, y el aurículi por forma; y para saber qué proporcion tengan estos con la mano, son la mitad de las onzas de estos dedos, que es el largo de la uña de cada dedo, la cual tiene proporcion con la mano en esta manera: el polux, un décimo de la largueza de la mano; el índex y el ánulo una de catorce partes; el del medio, una de doce partes; el aurículi, una de diez y ocho partes; pues una nave compuesta de dos manos, porque aunque dijimos en la analogía que desde el hombro al codo es para colateral, aquí no se ha de entender sino de un hombro á otro que tiene dos rostros que es el largo de dos manos, (como tambien se ha de entender que aunque es regla que las colaterales queden al alto de los capiteles de la mayor, se entiende que hayan de quedar algo más bajas, porque el armadura de los tejados no embarace las luces). Y volviendo á los dedos digo: que partiendo el largo ó lado de la capilla en veinte partes, una será el alto del arco pripiaño, y que el largo partido de este lado en veinticuatro partes, una será el alto del crucero, y el tercelete una de veinte y ocho, y la forma una de treinta; y de esta manera serán proporcionados, segun lo que trabaja cada uno. Adviertase que esta regla damos, subiendo la capilla de pié derecho tanto como tuviere por lado, y si más subiere se le añade por regla de tres, y si menos se le disminuya; no obstante que si la montea fuere apaynel, por la mesma regla de tres, se le acreciente segun bajare. Si fuere prolongada, no se tome el lado mayor, ni el menor mas júntese y pártase por medio, y de aquello se saque esta regla. Ejemplo: supongo ser una capilla que tiene por un lado veinte, y por otro treinta, juntos son cincuenta, la mitad son veinte y cinco; pues de esto se ha de sacar y repartir lo dicho.

Analogía.

Alto de los miembros.

Capilla prolongada.

Miembros que sustentan y los que son sustentados.

En las claves se han de entender los miembros que sustentan y los que son sustentados; porque los que son sustentados, se han de restar de los que sustentan; cónocese en que los que sustentan, nacen de los jarjamentos, y los que son sustentados nacen de las claves. Tambien hay claves que sustentan y otras que son sustentadas: las que están en el arco del crucero ó del tercelete, son sustentadas, y las que están en los últimos fines de los

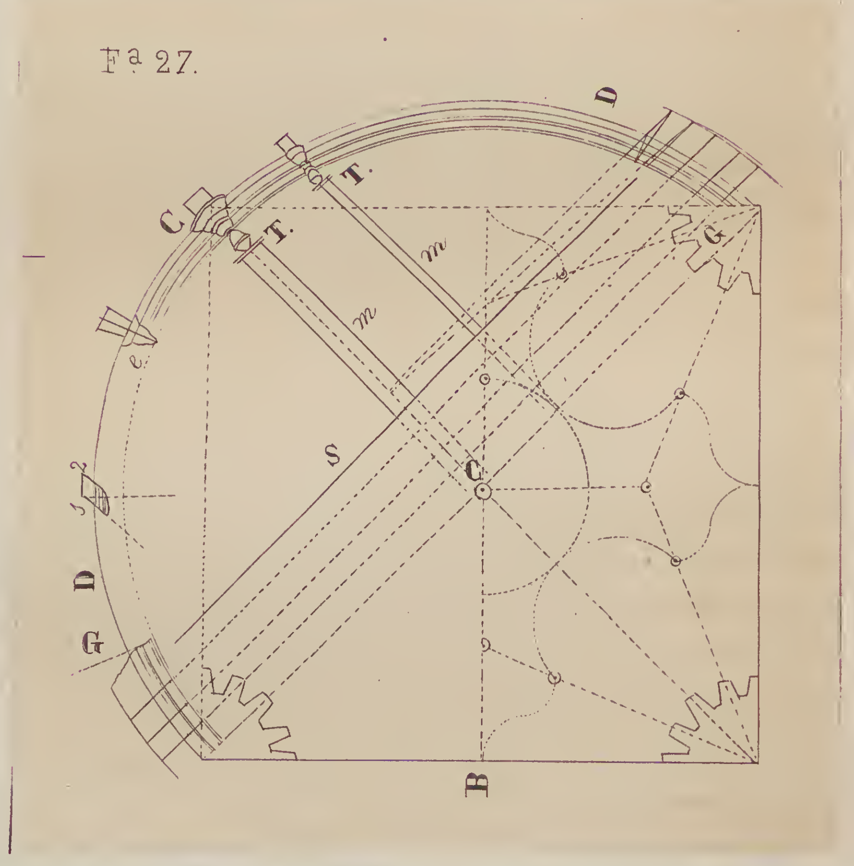
arcos de los terceletes ó crucero, sustentan todas. Pues queremos saber una capilla que tiene de lado veinte piés, tiene de crucero veinte y ocho piés, tiene por circunferencia cuarenta y cuatro, y otros cuarenta y cuatro del otro arco de crucero son ochenta y ocho piés, resta lo que es sustentado como el rampante, y hallo en sus cuatro medios doce piés, quitados de ochenta y ocho, quedan setenta y seis; de esto saca raíz cuadrada, y vienen á la raíz ocho piés y $^{12}/_{75}$ avos. Si pesare quintal el pié de crucero, la clave mayor pese ocho quintales y $^{12}/_{17}$ avos de quintal. Peso de cruceros y de claves.

Y porque esta materia que tanto importa quede bien explicada y ejemplizada, pondré á la vuelta una demostracion en que se entienda esto cuanto me sea posible, aunque estas cosas podrán ser difíciles de comprender faltando en quien las procura la experiencia, la práctica, la profesion de la cantería y la ejecucion, ó el haberse hallado presente á algunos cierros de crucería, para hacerse capaz en el asiento de ella y de los combados que son aquellos lazos que van de claves á claves, y del modo de bulearlos para revirar sus moldes que todos son sustentados como tambien todas sus claves, como no sean las de los extremos de cruceros y terceletes como ya es dicho, harále falta la experiencia para el tirar de los cordeles, para el cortar las mazas de las claves al alto que cada una requiere, para sacar los jarjamentos y avanzar cada miembro por su línea como le toca respecto de su vuelta, y en apartándose cada uno con su grueso, cortar los salmeres, y para otras muchas circunstancias tocantes á esto que por la demostracion no se podrán explicar, mas haré todo lo posible porque quede claro.

Las dos C C (fig. 27) son la clave mayor, una en planta y otra en la vuelta, las G G jarjamentos, uno en planta y otro en vuelta por avanzo como demuestran las líneas de los puntos que pasan á nivel de un lado á otro; las D D son la línea curva diagonal que hace el casco de la capilla, y á aquel peso van las losas que llamamos plementería y cargan sobre aquellas orejillas que hace el crucero y allí se ve lo que cuelga la moldura que es una de veinte y cuatro partes del lado de la capilla como dicho es, lo que se ve de la diagonal arriba, es la cola que llevan cruceros y claves. Aquel moldecito jairado que se ve en la vuelta, es de los combados, y lo que hay del uno al dos es lo que se requiere bulear para que su moldura caiga á plo- Plementería. Combados. Buleo.

mo, y este buleo es más ó menos, conforme se aparta de la clave mayor.

**Mazas.** Las m m son las mazas ó piés derechos para asentar las claves antes que crucero alguno. Para cortarlas al alto que requieren, se les toma en **Andamio.** esta manera: el andamio se hace á el nivel de donde comienzan á mover las vueltas que significa la diagonal de la planta G G, y porque allí estará bajo por hallarse los jarjamentos con sus avanzamentos más altos y no se alcan- **Andamio 2.º** zará á asentar los cruceros sobre ellos, se hará otro segundo andamio como S, y este tan cuajado de fuertes tablones, que en ellos se puede trazar, delinear y montear toda la crucería, ni más ni menos de lo que se ve en la planta. Esto hecho y señaladas todas las claves en su lugar, sobre **Perpendículo.** los tablones dejar caer perpendículos, de la vuelta á ellas; esto es para las que están en los cruceros ó diagonales; mas para las mazas de todas las **Cercha.** otras será así: puesta la clave mayor al alto que le toca, harás una cercha tan larga que alcance desde B á C, que es desde el pié del gallo á la clave




mayor con la vuelta de la diagonal, y desde estas cerchas dejar caer plo-

mos á las claves que están señaladas en los tablones, y aquello será el largo de cada maza, y á la cabeza alta llevará un pedacito de tablon bien clavado y grueso para que mejor asiente la tortera de la clave que es lo que cuelga de la moldura abajo, señalado con T, en la cual se tallan lazos, flores, dibujos ó figuras. Abarrénanse algunas claves por medio, de abajo arriba, y estos agujeros sirven para limpiar la capilla ó para colgar lámparas ó para deshacer los andamios de dicha capilla.

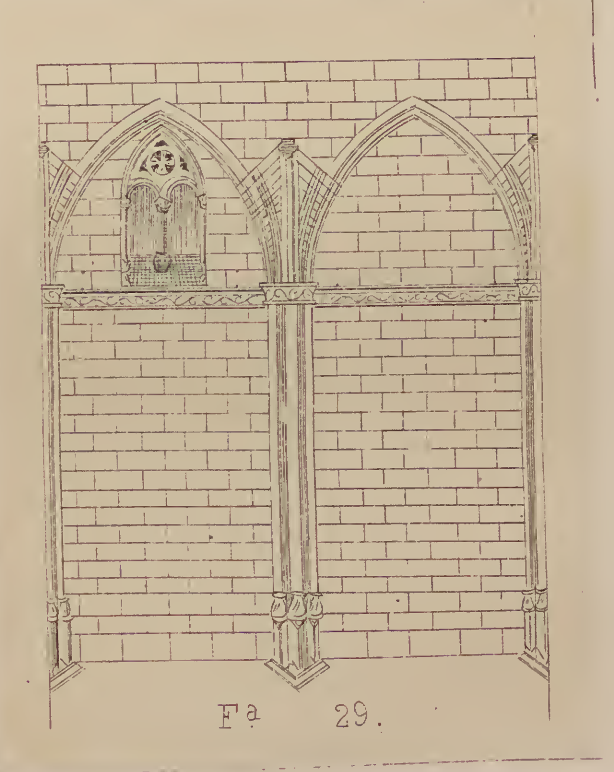
Pié derecho ó maza.

Tortera.




Corresponde el largo de la uña de cada dedo, con el largo de la mano, en lo que cada dedo tiene numerado, (fig. 28) que es lo que ha de colgar el miembro de crucería que le corresponde.

Paréceme que no será fuera de propósito, pues estamos (como dicen) con las manos en la masa, el tratar de la forma que han de rematar los estribos de las propuestas plantas, ó de otras cualesquiera; para lo cual me ha parecido poner algunos diseños, por si agradaren á algunos.


Fª 29.

Cuando las colaterales quedan más bajas que la mayor, se le da fuerza á la mayor con arbotantes al modo de este (fig. 30) que sale del estribo que remata en pirámide. Otros rematan como este otro con sus rematillos en la frente de

Arbotantes.

él, y unos monos, leones ó grifos sentados en su grueso. Irán las piedras últimas treslapadas, para que el agua no haga daño. No fué mi intento más que rematallos, y así no mostré la moldura del pié.




Capítulo VII. — *De los cinco órdenes de Arquitectura y en particular de la Toscana* (fólio 27).

Despues de explicar las cosas en que consiste la arquitectura que son tres: ordenacion, disposicion y lustre ó hermosura, y de hablar de la inografía, ortografía y escenografía, ó sean planta, montea ó alzado, y perspectiva, divide la arquitectura en sagrada, militar y pública, y «*siendo para el ornato de lo sobredicho menester la órden de las cinco columnas que son...;*» enseña las proporciones de los órdenes siguiendo á Vignola, y termina el capítulo con una digresion sobre lo que es arte en general y en particular, en qué se distingue de la ciencia y del oficio, cuáles son artes liberales, cuáles mecánicas, razones por qué se llaman así, &.

*(Se continuará.)*

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPAÑOL.

---

# MEMORIAL

DE ALGUNAS COSAS NOTABLES QUE TIENE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO, DIRIGIDO Á LA C. R. M. DEL REY DON FELIPE DE AUSTRIA, MONARCA DE LAS ESPAÑAS Y NUEVO MUNDO. POR LUIS HURTADO MENDOZA DE TOLEDO, RESPONDIENDO Á LOS MUY ILUSTRES SEÑORES JUAN GUTIERREZ TELLO CORREGIR Y TOLEDO, AL PLIEGO QUE LE FUÉ DADO DE LA INSTRUCCION DE S. M. ACERCA DE LAS DILIGENCIAS QUE MANDÓ HAZER PARA LA IMPERIAL HISTORIA DE LOS PUEBLOS Y COSAS MEMORABLES DE ESPAÑA. AÑO DE 1576.

*(Biblioteca del Escorial ij L. 4 (1).*

## CAPITULO XXXII.

*Del sitio y asiento de Toledo y de sus cercas y murallas.*

El sitio deste pueblo, asiento y fundaçion, se declaró y está respondido en el capítulo diez y siete, que como dicho es, está en alto en cinco montes, de vna piedra cárdena javalina, cuyas subidas son cuestas dificilísimas avnque en sus contornos con discreta yndustria se van haziendo llanas sus çercas. Por la parte del rio son ynespunables como dicho es profundísimas, y de peña tajada, y por la parte de la vega dijacerina piedra, fuertes y altísimas, anchas y torreadas en tres órdenes vnas entre otras, entre cada vna de las quales, están algunos pequeños burgos

---

(1) De este precioso códice, copiamos los capítulos siguientes, que son datos que para el censo general de España que mandó hacer Felipe II, dió la ciudad de Toledo.

y arravales que por adictiones de lo vacuo desta ciudad sean hecho, mas estos están tan cercados y guardados como la misma ciudad, y por la mayor parte áçia este llano de la vega, ay casas fortísimas de los mas poderosos, generosos y leales cavalleros del mundo que tienen casi en presidio la última çerca desta çiudad, adornando su delantera con gran fortaleza y hermosura; delante de todas estas çercas, á la parte llana de la vega están muy anchísimos y espaçiosos terraplenos donde puede estar y jugar todo género de artillería seruida de los mismos muros, y estos terraplenos han sido por luenga edad de tiempo con lo superfluo de la çiudad de tal manera formados ques ynpusible ser minados por parte alguna, porque hasta el muro son altísimos y de tierra deleznable, y dende el muro de tierra diamantina.

## CAPITULOS XXXIII Y XXXIV.

*De los castillos, torres y fortalezas, armas y presidios que ay en la dicha çiudad y de los aleydes dellos.*

Las fortalezas deste pueblo segund está fundado casi le son superfluas, mas porque si en algund tiempo por trayçion fuere acometido, tiene en medio y en lo más alto dél el fortísimo alcázar; quel ynvictísimo Cárlos quinto le paró, y su feliçísimo subzesor Felipe segundo prosigue, de tanta fortaleza y hermosura que dubdo yo en alguna parte del mundo hallarse semejante; pues, de mas de ser fortísimo de su piedra y materiales y estar en la suprema parte questá, es tan hermoso y abitable que pareze palacio y casa de deleyte : es mucho mas lo que tiene fabricado en su profundidad, metido en las entrañas de la tierra, que en lo que en alto se pareze de mas deste las murallas de la çerca primera y segunda y terçera; á estançias tienen otras puertas con fortísimos cubos y torres intercalares: con puertas caldiças como son la puerta de la cruz, donde está la ymagen de nuestra señora de la Esperança, ques la parrochia de San Vicente mártir, se yncluye, y agora la del cruçifixo y del mártir San Vicente se llama la puerta de la Herrería, donde estaua el sancto crucifixo y agora sant Ylefonso, la torre de çinco esquinas á la puerta nueva, la torre de antequera, la puerta de visagra, que agora es de sant Evgenio, la torre del Thesoro, la torre de los avades, la puerta del canbron que agora es de Santa Leocadia, la torre de Sancto Agustin : la puente de San Martin, que agora es de San Julian, la torre del alcurnia. La puerta de la torre de San Se-

bastian; la puente de alcántara que agora es de Nuestra Señora; la torre de perpiñan y otras muchas torres y cubos sin número que van muy espesos en el espacio de las dichas çercas, y sobre la puente el castillo de Sant Seruando é Sant Feruantes, que avnque el lienço de hácia la çiudad está arruynado, en algun tiempo le fué á la ciudad luzidísimo ángel custodio y querria con el fauor diuino solo sacar desta declaracion, que en alguna parte dél se fundase hermita del ángel de la guarda, pues es patron é protetor de la dicha çiudad, y en alguna parte de España no conozco yglesia ni hermita desta vocaçion : las muniçiones y armas questos presidios y fortalezas tienen, entiendo que son bastantes para cada vno por no ser de mi profesion no las é visitado ni ynquirido, dará quenta el alcayde del alcázar, el magistrado del senado de Toledo, y las que tiene le bastan. Porque nunca Toledo fué por armas entrado, sino por pacto, y esto se saue de todas las historias y naçiones que le señorearon.

Los alcaldes destas fortalezas prouee el del alcázar su magestad. Los de las puertas y puentes solia prouecr el juez ó corregidor que á Toledo se enbia, y los demas de las torres particulares, pone el mayordomo de Toledo ansi para seguridad y limpieza dellas como para aprobechamiento de los dichos muros. Los probechos son muy pocos, dará quenta el administrador de los proprios de Toledo las preheminençias que tienen: el de alcázar é puertas son mas ó menos segund su Rey les haze merced.

## CAPITULO XXXV.

*De la forma y traças de las casas deste pueblo, y de qué materiales están fundadas, y de qué parte se proveen.*

Las casas deste pueblo son de varia arquitectura, porque vnas están fundadas sobre las cepas de las antiguas, ansi áraves como de godos y ebreos, y otras sean edificado de nuevo. Las antiguas tienen grandes couedas y cauallerıças de piedra berroqueña y cal y ladrillo labradas, y ençima vn patio losado de la misma piedra, y unos grandes y altos palacios con mucha labor musayca y ebrea, ansi en los hiesos de las paredes como en las puertas y maderas, y siguese hasta el tejado sus paredes de cal y canto, ó tapiería; y las mas destas no tienen piezas en alto ó si tienen palacios y corredores en el primer alto, no tienen segundo; las modernas tienen algunas bouedas de ladrillo y cal, ó cubiertas de madera, y el primer alto

dende el çimiento del patio es de ladrillos y cal y piedra, y dende allí arriua dos ó tres altos de piés, y carreras de madera, y los cerramientos de yeso y ladrillo, tienen patios ý dos ó tres órdenes de corredores, dejando por la mayor parte descubiertos al medio dia por donde les entre el sol, su covertura es de madera y tejas, é por mas hermosura y claridad terrados solados de ladrillo; es fortísima la obra que en estas casas haze la madera del pino y del yeso y ladrillo, porque aconteze en muchas casas subir sobre el patio seys ó siete altos vno sobre otro, á cuya causa por ser esta ciudad convatida de los vientos, dura pocos años esta trabazon de que las paredes no suben de cal ó piedra ó ladrillo de asiento hasta arriua; otras casas y tiendas ay de ofiziales y tratantes, que por ser en plazas, mercados y calles de negoçios las hazen muy pequeñas y sin patios, á rratos, tan estrechas que mas parezen jaulas de páxaros que moradas de hombres; estas tienen chico ánbito y suelo, y suben en gran altura, cuyas escaleras casi parezen subir á gavias dȩ navío; los materiales para estas casas, como dicho es, son la mayor parte de acarreo; la madera de cuenca, por el rio, la cal de sonseca y lugares al medio dia, el yeso de yepes y lugares al oriente, el ladrillo y teja se labra cabe la çiudad al oriente, la piedra está muy basteçida, y avn casi en la misma çiudad se saca de los algibes y çisternas que en ellas se cauan.

## CAPITULO XXXVI.

*De los edifiçios señalados modernos y antiguos que ay en la dicha çiudad.*

Los edifiçios señalados deste pueblo por la mayor parte son yglesias, monesterios y ospitales, y casas de deuoçion, el mas principal es el sanctísimo y memorable tenplo de la sancta yglesia de Toledo nuestra Señora de la Deçension que para solo él hera menester un libro, y con hazer sumario en lengua latina, le hizo bien grande el doctor Blas Ortiz, canónigo y vicario de la sancta yglesia, lo que yo podré declarar de sus prebendas y oficiales, diré en suma quando lleguemos al capítulo quarenta y ocho. El segundo edifiçio es el supremo alcáçar, de quien avemos dicho en el capítulo treynta y cuatro; terçero edificio es la real casa de San Juan de los Reyes, que los reyes católicos don Fernando y doña Ysauel labraron y fundaron. El quarto el monesterio de Sant Pedro mártir, de frailes dominicos. El quinto el ospital de Santa Cruz, que labró el cardenal don Pero Gonçalez de Mendoza. El sesto el ospital de Sant Juan Baptista, que fundó el cardenal don Joan Tavera.

El séptimo las casas arçobispales. El octabo el monesterio de Sancto Domingo el Real, que en la parrochia de San Vicente se yncluye. El noveno Sant Juan de la Penitencia, que labró don Fray Francisco Ximenez, Cardenal y Arçobispo de Toledo. El dézimo las casas del secretario don Diego de Vargas. El undéçimo las casas de don Pedro de Silua, caballero de la hórden de Sanctiago, alférez mayor de Toledo. El doudéçimo las casas que va labrando don Fernando de la Çerda, caballero de la hórden de Alcántara, que segund su prinçipio y demostraçion entiendo que exçederán á muchas de las que hemos contado: demás desto discurriendo por parrochias, se hallarán otras muchas ansí de antiguos solares y generosos mayorazgos como de notables edificios en la de Sant Vicente: las de don Francisco de Riuera, señor de San Martin de Valdepusa, donde está una quadra con otras quatro quadras por retraymientos, una de las mas insignes de España, y tiene quarenta y quatro piés de cada quadro: dizen la hiço vn moro con promesa de liuertad, y que no se le cumpliendo se cortó él mismo la mano: la casa de la sancta ynquisicion, en la qual ay al presente tres ynquisidores, el doctor Juan Llanos de Valdés, el doctor Antonio Matós de Morona, el licenciado Quiroga: el promotor fiscal, ques el licenciado Soto Cameño: tres secretarios, que son Julian de Alpuche, Juan Alonso Muñoz, Sancho Ordoñez. Un juez de bienes confiscados. El liçençiado Grabiel de Quemada, alguazil mayor Juan Ruyz de Ávila, el Reçeptor Francisco Lopez Valtodano, el abogado del fisco, el liçençiado Gutierrez, el abogado de los presos, el liçençiado Alonso de Pineda, notario del juzgado, Márcos de Ayala, notario del fisco, Gaspar de Cadahalso, nuncio Juan de Arze, alcayde Pero Gomez de Stemiana, portero Juan Rodriguez de Pyxiar, proueedor Benito de Saavedra, y el dicho alcayde de la cárçel perpétua, y procurador del fisco, portero del juzgado Alonso de Rueda, un médico, un çirujano, de mas de los quales siruen á los dichos señores; setenta y cinco familiares, gente linpia y honrrada, tres capellanes, sin otros comisarios, y otros familiares en cada lugar deste distrito: las casas del obispo de Ávila, que labró el dicho obispo, y agora las poshee Hernand Suarez Franco: las casas del regidor Juan de Herrera: el monesterio de Sancta Clara, de la hórden francisca: las casas de don Pedro de Ayala, señor de Pero Moro: las casas de don Joan de Guzman, que conpró y poshee don Pedro de Riuera, caballero de la hórden de Sanctiago y mayorazgo de San Martin y Malpica y Parla y Valdepusa: las casas de don Pedro de Mendoza, que antiguamente fuéron cárçel de córte y están en el prinçipio desta parrochia de San Vicente, sobre la puerta fortísima que está cabe la cruz, en cuya tutela se á de poner vn Cruçifixo

en lugar de una cabeza de piedra de una mora que de allí seguia, y dela otra parte que sube á la çiudad se á de poner San Vicente mártir, que sube á la dicha parrochia, demas de lo qual debajo de la dicha puerta está de pinzel vna ymágen de nuestra Señora de la Esperanza con su lámpara, en Sanctiago del Arrabal ay la puerta de visagra con su casa de morada y quatro torres, las dos de hermosura y las dos de fortaleza, dende la qual comiença el camino á Campos y Castilla la Vieja; y llámase de visagra, porque antiguamente se llamaua vía sacra, porque por ella yban á las tierras de los saçerdotes dedicadas á templos y religion, ó mas çierto, porque salian por ella á los tres çimientos delas tres leyes que en Toledo se tolerauan, de judíos, moros y xpianos, los judíos en el cerro de la Horca, los moros en la vega, y los xpianos cabe San Ylefonso y Santa Leocadia, cuyos mármoles hasta oy duran y se hallan, á labrado en esta parrochia al barrio que llaman Antequera: cabe el muro el señor corregidor Juan Griz Tello, que gouierna á Toledo; vn ynsigne palacio á la dehesa Vénus dedicado, llamado la Mançebía; por evitar dos notables daños y ynconvenientes dela república, el vno ver despoblada la mejor y mas sana parte dela çiudad y que mas se canpeava á la entrada dela puerta de Madrid, á causa de estar el antiguo burdel; fundado cabe la muy ynsigne alhóndiga, que al presente se labra y cabe la antiquísima hermita de San Leonardo y ser descubierta delas casas de los honestos ciudadanos y conventos de recogidas religiosas, por cuya ynfamia aquel barrio estaba arruynado y despoblado, y lo segundo por la gente noble, que de nesçesidad á de acudir á la dicha alhóndiga á conprar su pan, ofendia tal casa, ansí para la honestidad delos señores, como para la oçiosidad de criados y criadas, lo qual estaua la dicha mancebía tan suçia é ynfame, pobre y cayda, que sospecho auer justiçiado el dicho corregidor y sus anteçesores muchos por el pecado nefando, por la escandalosa entrada y salida dela tal casa, y pues enel arca de Noé se permitió una latrina, pudiéndose hechar las ynmundicias á la mar, ya que se á de permitir para evitar mayores pecados semejante casa: en la república justo es que esté con menos escándalo y mas honestidad y linpieza; en la parrochia de *Sant Isidoro* se yncluye la Puerta Nueva, por la qual los açacanes vajan al rio llano y á los molinos que llaman de Pero Lopez, y al aserradero, está en su protection la torre que diximos de çinco esquinas, su ánbito es poblado por la mayor parte de panaderos, alfahareros y moriscos, y avn todavía perseueran en su lenguaje, y plegue á Dios que no perseueren en su ley, parézeme saludable medio que les hiziesen guardar la pragmática en traje y lenguaje, y que en ninguna manera los dejasen bibir en vn barrio si no ynterpues-

tos entre los xpianos viejos en todos barrios de la çiudad, y lo que mas conviene es no dejallos casar con ninguno ni ninguna de su naçion, como decreto real, porque desta manera se acabarian sus yntentos, que se creen estar algunos amançebados con primas, tias y parientas çercanas, tanbien está en esta parrochia la ynsigne alhóndiga que prosigue el dicho señor Juan Gonzalez Tello, que será una delas memorables obras deste reyno; síguese luego la parrochia de San Nicolás, que de gente muy noble es poblada, porque los feligreses della y sus mujeres son tan cortesanamente adornados, que su traje se ymita en los mas notables pueblos de España, tienen las mejores casas de Toledo, y el comercio de mayores tiendas de trato, porque en ella se incluye la antiquísima casa de la moneda, de cuyos ofiçiales y exerçiçio su thesorero Garcilaso dela Vega dará razon, la plaza de Çocodouer, la ropería, sonbrerería, calle Ancha, joyería, cintería y carpintería, la herrería, armería y otros artes, muchos mesones y casas de herederos para la espedicion del vino; de los notables ospitales y monesterios que en ella se yncluyen, dirémos en su lugar: las mejores casas de esta parrochia son las que de nuevo an labrado los del linaje delos Sant Pedros enlos solares que heran del marqués de Montemayor, las de Alonso Sanchez, el Rico, que al presente son, monesterio delas Descalças, las de San Pedro de Sandoual, las del mariscal de Noues, don Juan de Riuadeneyra, las de Alonso Vazquez, las del jurado Martin Fernandez, las de Francisco Ramirez de Madrid, las de Francisco Sanchez Hurtado, y otras muchas que han conservado sus susçesores de muchos nobles y antiguos linajes desta parrochia.

Subimos luego á la parrochia dela Magdalena, cuya feligresía es poblada de plazas é tiendas de bastimentos, y de bodegones y tabernas para sustentaçion de pobre gente y de forasteros que traen á vender provisiones á la çiudad, parte de Çocodouer, barrio del Rey, pastelería y gallinería; tengo por çierto que aquí se fundaron estas plazas y tiendas por ser çercanas y colaterales al suntuoso y fuerte alcázar de que hemos hablado, y como entendieron que los profesos çiudadanos se probeen en tienpo de las provisiones nesçesarias, están aquí para venderlas é probeherlas ellos á los cortesanos y pasajeros, y así están en esta parrochia y plaça la mayor parte: de mesones y bodegones que en Toledo se hallan están en esta parrochia: la casa de Diego García de Toledo, de antiquísima fundacion y de muy noble y antiguo linaje: las casas de don Ruy Lopez de Avalos, que avnque modernas en lauor son de anctigua çepa y de mas linpia vileza sangre.

De aquí entramos luego en la parrochia de Sant Miguel, que poblada de quatro

géneros de gente casi por igual, boneteros, texedores de seda, señores de heredades y gente pobre que de la labor de sus manos se mantiene; en esta parrochia ay casas muy notables de solares de mayorazgos, mas las que ay son delas mas antiguas çepas y primera poblaçion de Toledo.

Síguese luego la parrochia de San Yusto Pastor, la qual por la mayor parte es poblada de clérigos, benefiçiados de la sancta iglesia y herederos de viñas y sotos, está en ella la insigne casa de don Alonso Manrique, las casas de don Lorenço Silíçeo é otros regidores y jurados desta çiudad, la cárçel del arçobispo para los clérigos delinquentes, la casa nueva del obrero mayor de la sancta yglesia con sus bóbedas y taller.

Luego entramos en San Lorenço, parrochia casi suburbana, porque la mayor parte della cae en la riuera de fuente de la Herradura, que haze tajo en el circuyto que abraza la çiudad, y así se puede notar de Toledo que tiene varias poblaciones en su edifiçio, vnas parecen fortalezas, otras cortes, aldeas, villas y lugares y marítimas; está en esta parrochia el colegio que para los niños clerizones estudiantes fundó el cardenal Silíceo: la casa de Rodrigo Niño, en la qual subzedió don Juan Niño, caballero mayorazgo con algunos otros nobles caualleros y çiudadanos; avitan en esta parrochia muchos texedores de seda y algunos pobres y ganaderos y curtidores.

*(Se continuará.)*

---

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

## COMPENDIO DE ARQUITECTURA

# Y SIMETRÍA DE LOS TEMPLOS.

---

(Conclusion.)

Capítulo VIII. — *De puentes. Regla general* (fólio 40 vuelto).

Noticias muy superficiales sobre cimentacion de las pilas y repartimiento de la luz y montea de los arcos.

Capítulo IX. — *Preceptos de la arquitectura* (fólio 42).

Los preceptos se reducen á definir lo que son: arquitectura, fábrica, belleza, utilidad, firmeza, lacotimia, compartimiento, decoro y distribucion.

Capítulo X.—*Lo que se ha de advertir en las edificaciones de las casas* (fólio 42 vuelto).

Eleccion del sitio, orientacion del edificio, advertencias generales, profundidad y grueso de los cimientos, distribucion, dimensiones de las puertas principales segun los distintos órdenes, de las ventanas, altos de las piezas, corte de la madera, patios, pórticos, escaleras, casas de campo. —Vitrubio, Paladio, y Leon Bautista Alberto han contribuido á la formacion de este capítulo.

## CAPITULO XI (1).

EN ÓRDEN Á LOS TEMPLOS *(fólio 49)*.



DVERTENCIAS para los templos en los quales se requieren las mismas que en los demás edificios, que sean bellos, útiles y fuertes, haciéndose de la más excelente y graciosa manera que sea posible. Serán buenos y bellos quando se hicieren con buena y elegante proporcion y arquitectura, en grueso, altos, anchos, y correspondencias, y si leuantaren más del plano de la villa ó lugar. Serán útiles si se hicieren de la grandeça del pueblo, y cómodo á todos los abitadores, si se hicieren en medio del pueblo; serán fuertes si se hicieren con buenos fundamentos y elegantes pilares y paredes, más gruesos de avajo que de arriua, aptos para sustentar el peso. Elegirse ha el templo en la más noble y principal parte del pueblo, apartado de lugares desonestos y súcios, sobre bellas y honradas plaças, y adonde de todas partes sea visto y quede libre y desocupado. Y no aviendo en el pueblo lugar releuado, se leuantará el pauimento del templo cuanto fuere bueno, de manera que suba por gradas para que tenga majestad. Y para que los frentes de los templos miren ázia la maior parte del pueblo, dice Vitrubio en el 4.° lib. cap. 5, que la caueça del templo mire al Oriente, y esto se ará no abiendo impedimento alguno, y si se hicieren fuera del pueblo, las frentes mirarán ázia rios ó caminos principales, por causa de los pasajeros. Advertirase que el templo sea capaçísimo y que acomodadamente pueda estar en él mucha jente á ver los oficios divinos, haciéndole de la grande-

Elegir el templo.

Vitrubio.

Aduertencia.

(1) Copiamos íntegros los capítulos en que el autor trata de la construccion de templos, por que se puede ver la diferencia de principios que existe entre estos y los seis primeros capítulos de esta obra. Nueva prueba de que están escritos por distintas manos y con muchos años de intérvalo.

ça del pueblo, como queda dicho á fól. 3 (1), haciéndole con graciosa y bella proporcion y de la más excelente materia que sea posible, con tanta belleça que más no pueda ser, y todas sus partes tan dispuestas que el que entrare en el templo, quede con el ánimo suspenso, alavando á Dios con tanta hermosura. Dejaránse las paredes blancas, ó estucadas porque es el color que más conbiene al templo, con aquella puridad, y no se pintarán porque con aquel significado, aparta el ánimo de las cosas divinas. Estará el altar donde estubiere el Santísimo Sacramento más alto que todos los demás. Por la parte de adentro quedará más vien tratado y delicado que por fuera, por demostrar, ó pareçer lo que significa, que es á Jesuchristo, como sin comparacion es más noble el alma que el cuerpo, demostrando en el cuerpo, humanidad, y el alma divinidad. Esta advertencia se tendrá en los templos, haciendo más fuerte, y robusto lo de afuera que lo de adentro, segun Cataneo, lib. 3, cap. 3. Los fundamentos se profundarán hasta allar lo firme, y allado, antes que se comiençe á edificar, se pondrán los tales suelos á nibel, así començarán porque el peso cargue ygualmente á todas partes y en ninguna aga vicio, bajando más de vna parte que de otra. Vitrubio, lib. 3, cap. 3. I dejarse han en los grandes edificios algunos respiraderos, que salgan arriua los ayres, por donde se eviten los terromotos. Daniel Barbaro, lib. 1. cap. 5. En pilares de Iglesias ó de patios, ó de otra parte que aian de ir despeçados, no se pondrá coluna entera, donde juntamente el pilar y la coluna aian de sustentar algun peso, *(por qué)* por sus despezos, y por las camas de la cal, ó con el peso, por tiempos embeue, y así quedará toda la carga sobre la coluna entera, la qual por el gran peso, vendrá á quebrar y traer ruina á la obra. Aunque desde el cap. 2.° hasta fin del cap. 6, se a tratado de la proporcion y repartimiento de los templos, asi por la estatura humana, como por jeometria, con advertencia y reglas generales, no obstante proseguiré que la abundancia de reglas y preceptos, no daña, y así digo, que si el templo vbiere de ser vna nave, se tomará el ancho del sitio por los extremos de afuera, el qual se partirá en cuatro partes y dos se darán al ancho de la nave, y dos á

Color mas conbeniente al templo.

Altar maior.

Simil.

Cataneo.

Vitrubio.

Daniel Barbaro.

Advertencia muy vtil.

Reparticion.

(1) Pág. 126.

los dos lados, de pilares y paredes, haciéndose entre pilar y pilar capillas hornaçinas que sirban y parezcan cruçeros; lo qual todas las Iglesias an de ir presentando en sus naves, á la cruz y al çírculo, y al cuadrado, porque son las más reguladas formas de todas; principalmente la de çírculo y la de cruz, y si la Iglesia no llevare hornacinas, sino solas vnas correspondençias que salgan fuera poco de la pared donde estén las colunas y medias á los lados, se dará de grueso á la pared y pilar, la terçia parte del ancho de la nabe; los pilares y estriuos quedarán á la parte de adentro adornados de buena arquitectura. Y el largo del templo, será doblado de su ancho, y si fuere más ó menos, será de modo que quede en proporcion, ó sexqui altero, ó sexqui quinta ó tripla. Si la Iglesia fuere de tres naues, se partirá el ancho en ocho partes; dos se darán á la naue maior, y dos á los dos pilares de los lados, y dos á las dos naues colaterales, y algo más, y dos se darán á las paredes y pilares de los lados, abiendo de lleuar hornacinas, y si no las lleuaren se les dará la mitad del pilar, y podráse haçer que vaia de esta manera dicha y con trascoro corriendo á la redonda la colateral, que vaia redondo, ó ochauado, ó seisauado, ó cuadrado, porque el trascoro á de guardar la forma del cuerpo principal, de tal modo que cobre ancho con largo, fuera de la cauezera donde está el altar del Santísimo Sacramento que siempre estará más alto, que todos los demás de la Iglesia. Y si fuere de cinco naues, se partirá el ancho en doce partes, dos se darán á la naue maior y cuatro á cuatro pilares, y cuatro á cuatro colaterales; y dos á las paredes de los lados, y entonces las cuatro naues colaterales se podrán çerrar á un alto y las hornacinas más vajas, devajo de la imposta á un alto, segun la disposicion, así mesmo se podrán haçer estos templos con trascoro, corriendo las dos naues á la redonda, y tambien el altar acomodadamente se podrá poner en medio del plano del cimborrio, ó cruçero de la naue maior, circundándose de columnas el lugar, y que suban á él por algunas gradas, y con algunas rejas á la redonda. El cimborrio a de uenir en el medio del cuerpo de la Iglesia ó de la caueçera junto al altar maior, haçiéndose allí; el cruçero hácese vna naue más atrás, pasando allí vna colateral. Si la Iglesia fuere de vna naue, se partirá todo el ancho en cinco partes y tres se darán á la naue, y dos á las paredes de los lados, ha-

[Margin notes: De una naue. — Proporciones. — Tres naues. — Trascoro. — Çinco naues. — Çinborrio. — Segunda manera de proporciones.]

ciéndose á manera de cruçeros con sus correspondencias. Y si el templo fuere de tres naues, se partirá el ancho en once partes. Tres se darán á la naue maior, y dos á los dos pilares de los lados con sus correspondencias de pilares. Y si la Iglesia fuere de cinco naues, se partirá el ancho en diez y siete partes; tres se darán á la naue maior, y quatro á quatro pilares, y ocho á quatro colaterales, y dos á las paredes de los lados con sus correspondencias. Otra proporcion se saca de vn vien proporçionado cuerpo humano, y es, que la espalda que es el ancho que ai de un hombro á otro sea la naue maior, y lo que ai desde el hombro al codo, sea el grueso del pilar, y lo que ai desde el codo, al juego de la moñeca, sea la naue colateral; y lo que tiene de largo la mano, la pared del lado, que por otro término, es, quince partes de naue maior, y doce de cada pilar, y nueve de cada colateral, la qual proporcion da la Iglesia de San Pedro de Roma. La proporcion de la Santa Iglesia de Toledo, es la quarta parte del ancho de la naue maior, al pilar; de $^2/_5$ á cada colateral, y á cada pared lo que al pilar, lo qual es no lleuando cimborrio. La proporcion de la Santa Iglesia de Salamanca y Segouia, es la quarta parte del ancho de la naue maior el pilar, y los $^2/_5$ la colateral, y otro tanto á cada hornacina, á la pared, lo que al pilar.

San Pedro de Roma.

La Santa Iglesia de Toledo.

Salamanca.

---

## CAPITULO XII.

DE LA IGLESIA NUEVA DE SALAMANCA *(fólio 51 vuelto).*


A que me ha venido (como dicen), el cabe de apaleta en aver tocado en la Santa Iglesia de Salamanca diré lo más que cerca de su gran fábrica he leydo, y visto, tocado y palpado, por aberme criado en ella, desde edad de doce años, deviendo la educacion y enseñança, á los grandes maestros que la rejentauan, y principalmente á Juan de Setien Guemes, Montañés, natural de Cariaço, que fué á quien deuí lo poco ó mucho que sé traçar. Y á sus famosos oficiales, la enseñanza de la execucion de las traças, travajando en dicha Iglesia en su compañía por espacio de diez y ocho años continuos, siendo Comisarios de dicha fábrica, el Sr. D. Isidro de Añasco y Mora, Prior de dicha Iglesia, natural de Salamanca, y el señor Canónigo D. Diego de Briçianos Biçentelo, natural de Medina del Campo, y el Sr. Canónigo D. Diego de Roxas, natural de la Rioxa.

Maestro. Oficiales. Comisarios.

Despues sigue la descripcion de la catedral nueva de Salamanca, copiada casi á la letra, de Gil Gonzalez Dávila y entre otras cosas dice: «hordenola Juan Gil de Ontañon, y executola Rodrigo Gil, su hijo (de quien es lo mas de este compendio por aber venido á mis manos un manuscrito suio)» y termina diciendo:

«Señor, mirad por vuestra casa y causa, poniendo en el corazon del Sumo Pontífice, celo para que en este año de 1683 conceda las vacantes de las rentas eclesiásticas de este obispado que es de lo que se compone (como me consta), para que esta vuestra casa (que es una de las mejores que tiene Europa), se acabe y perfeccione á mayor gloria y honra vuestra, Amen.»

## CAPITULO XIII.

DE LOS TEMPLOS *(fólio 52 vuelto)*.



ON en nuestros tiempos, varias las formas que se haçen de templos, porque vnos ponen en cruz, otros redondos, otros cuadrados, y otros con pocos ó muchos ángulos; de qualquiera suerte que sean, si están con bella y buena proporcion y con buena arquitectura, son dignos de loor y tener en mucho. Queriendo haçer algun templo redondo se dividirá el maior çirculo que haçe la pared por la parte de afuera en cinco partes. Dos se darán á las paredes y hornacinas de los lados, y tres al espacio y hueco: en el medio del qual se podrá poner el altar maior, y en todo á la redonda capillas ornacinas, y se podrán poner torres y sacristías á las puertas del templo, ó á los lados y çerradas ornaças, encima de ellas se harán capillas y aposentos, con su galería en torno del templo. Y açerse á el cimborrio con linterna, y órden de colunas, tan alto, por lo menos, como el doblo del ancho ó diámetro. Si se hiçiese con dos órdenes, seria muy gracioso que la cornisa de la vna pase sobre las ornacinas altas, y en la otra se hiciesen las luces; y lo que hubiere de vasis del dicho cimborrio, á su cornija, abrá de allí á la claue de la linterna, subiendo de pié derecho; tendrá la linterna, doblado de alto que de ancho desde encima de la cornisa, *(de)* la boca, á la claue, haçiéndose del ancho que se dirá, que bendrá á ser de vna quarta parte del ancho del cimborrio por abajo; y el grueso de la pared de la vna quinta parte, y por de fuera saldrán vnos pedestales sobre la buelta del cimborrio, con sus desgarros, en lugar de intercolunios y ençima vnos pedestales, en el extrivo de la buelta de la linterna. Advertirase el lugar para la Sacristía ó sacristías, que bendrán vien á los lados de la cabeçera del altar Maior, ó en parte acomodada. Podránse poner ençima las torres de las campanas, ó si no en los lados, á los piés del templo, en lugar de las naues colaterales ó hornacinas, las quales torres serán propor-

Templo redondo.

Alto.

Linterna.

Grueso.

Torres.

cionadas en el ancho, con el de la Iglesia que serán anchas por de fuera, ni más que la vna tercia, ni menos que la vna quarta parte del ancho de la Leon Baptista. Iglesia, por dentro subirán sin capiteles. Segun Leon Bautista, si fueren pulidas y cuadradas, tendrán de alto seis de sus anchos, y si fueren toscas, subirán quatro de su ancho, y si fueren redondas y pulidas quatro. Y si re- Alto. dondas y toscas tres veces su diámetro. El grueso de las paredes seis piés Grueso. si sube sesenta. Si sube setenta tendrá de grueso siete, y así se hirá proporcionando, de modo que se tendrá por regla general darle de grueso á las paredes la décima parte de lo que subiere de alto. Haránse en estas torres sus cornijas á trechos, disminuiendo en las órdenes altas vna quinta parte del alto de la de avajo adornándolas con pilastras, bien compuestas, ó colunas; adornaránse las ventanas con molduras aseadas y de poco relieue. Podráse haçer la cornisa y capitel todo uno, tendrán de alto segun el Pa- El patriarca. triarca, lib. 4. cap. 8=$^1/_5$ ó $^1/_4$ del ancho de la dicha torre. Dejarán en ellas escaleras, ó en defecto caracoles. Advertirse á que aya en los tales templos claustro principal para las proçesiones, y abitacion para el Obispo, y audiencias para los clérigos que han de avitar en las dichas iglesias. Darásele el alto á los templos, y montaránse, así: tomaráse el ancho de la naue maior, y dársele ha de alto, por lo menos el doblo, hasta devajo de la claue del arco, los quales arcos serán siempre á medio punto, subiendo de pié derecho, vn poco antes que empieçe á bolber, por darle mejor gracia, por lo que buela la cornisa, y dado todo el alto dicho, sino fuere necesidad de todo á qué alto, se quitará lo que sube el arco en toda la buelta, y lo demás restante de allí avajo, se dividirá en cinco partes á Alto de cornisa arquitraue y friso. lo menos *(y)* no más que en seis, y una se dará al alto del arquitraue, friso y cornisa, la qual ha de correr, por toda la naue maior, y cruçeros en todo á la redonda. Y las otras partes que quedaron se dan de alto á las colunas, con vasas, y capiteles que vengan vien proporcionadas segun el alto y ancho, y el basamento correrá lo mismo que se a dicho que corre la cornisa principal. Debajo del arquitraue de la cornija principal se çerrarán las bueltas de las naues colaterales, cuios arcos serán (como está dicho), á medio punto, quitando el alto del dicho arco, lo restante avajo se dividirá en cinco ó seis partes á lo más (como arriua se dijo), y de la vna será el

arquitraue, friso y cornisa, y de las otras será el alto de la coluna, con la vasa y capitel: en estas naues colaterales se puede haçer que corran los capiteles y que sirvan de arquitraue, friso y cornisa, y es muy buena inbencion, quitándose el gasto. Todas las colunas con todos sus ornatos, vasas y capiteles de las naues colaterales, sean de menor relieue, y ornato, que las de la naue principal: y correrá el arquitraue, friso y cornisa (como está dicho) con su basamento en todas las naues colaterales, capillas, y hornacinas si las vbiere, y si vbieren de çerrarse en el mismo alto de las naues colaterales, y no aviéndolas correrá en todo. Las capillas hornaçinas, se podrán çerrar devajo del arquitraue de la colateral de modo que el trasdos de la dovela pegue con el arquitraue; lleuará impostas, que corran á la redonda por todas las hornacinas, proporçionando dichas impostas y colunas, segun el órden, y podránse haçer con la misma manera de las otras naues, digo en darlas los largos y anchos, los quales adornos serán de menor apariencia que los de la naue colateral. Podránse haçer de fajas rasas, y en la frente de la dicha hornaçina, se podrá haçer un altar, y adornar los lados de nichos, y por çima se podrán dar las luçes á manera de espejos; y así se pondrán en todos los testeros de las naues, en los espacios de los intercolunios deuajo de los arcos en cada naue por sí, procurando que las tales luces sean vivas, y no se pondrá espejo ó ventana encima de la capilla, ó altar maior, biendo las luçes, porque haçen daño á los que van á los diuinos oficios, y deslumbrados se allan á escuras en las demás capillas. Sobre las capillas hornaçinas se podrá haçer vna galería que corra en todo á la redonda, en las naues colaterales: y tambien se podrá haçer que corra por los lados, advirtiendo adornarla con sus colunas y espaçios segun las naues colaterales, haçiendo debajo sus capillas y entradas á la Iglesia ó sus puertas, y podránse proporcionar los anchos en aquel testero, segun la naue maior y colaterales. Pondráse el coro en la naue maior frontero del altar maior y que el cimborrio esté de por medio; y si se hubiere de haçer á los piés en alto encima de la puerta, ó puertas principales, y que deuajo se aian de poner colunas, y pilares para sustentarle, se podrán açer naues y pilares, como en todo el cuerpo de la Iglesia que se arán en su proporçion y dentro de la naue maior, que es el an-

Imbencion.

Luces vivas.

Coro.

cho del coro, haçiendo debajo de su naue maior cruçero, colaterales y Pilar. pilares, lo qual se hará multiplicando por sí, el ancho de la naue colateral y lo que salierė partirlo por el ancho de la naue maior deuajo del arco, y multiplicando aquel ancho, por su potencia, y partiéndose aquel producto por lo que tubiere de ancho la naue colateral deuajo del arco, y luego Regla de tres. por regla de tres, sacando lo que sea de dar al pilar, diciendo, si la naue maior me dió tan gran pilar, tanto que es estotra naue qué dará, y lo que saliere se dará de ancho al pilar. I segun aquellas naues se podrán haçer las puertas, que se partirá la delantera, digo el alto, si fuere dórico, en tres y media y dos se darán al alto de la puerta. Si fuere jónica en cinco y se darán tres. Si corintia en veintiuno y al alto de la puerta catorce.



## CAPITULO XIV.

PROSIGUE DE LOS TEMPLOS *(fólio 55).*


OBRE los cuatro arcos del cuerpo y sus pechinas, que quedarán en redondo ó çírculo, se hará el arquitrabe, friso y cornisa, lo qual tendrá de alto la sexta parte de lo que hubiere desde el pauimento, ó suelo, hasta aquel lugar ençima del qual, no aviendo de çerrarse allí el çimborrio, se pondrá vna órden de colunas con sus pedestales, que ocupen la sombra del buelo de la cornisa; y en los intercolunios se pondrán ventanas, las colunas serán ocho ó doce, que las quatro caigan á plomo ençima de los pilares, tendrá esta órden de alto, la quarta parte de lo que vbiere del pauimento hasta aquel lugar donde se han de asentar los pedestales que corren á la redonda, y esta órden será más pulida que la de avajo, el arquitraue, friso y cornisa será $^1/_4$ del alto de su coluna; los miembros serán segun la órden fuere, el capitel de ella podrá servir de arquitrave, friso y cornisa, el casco de la naue maior, será tan grueso, como es el alto del arquitraue, ó poco menos que la décima de los quatro arcos principales ençima del qual llevando la órden dicha mouerá el çimborrio subiendo de pié derecho, otro tanto como buela la cornisa, y lo mismo se entienda por fuera. I del casco de la naue maior arriua dentro del grueso el dicho pié derecho la vna quarta parte del ancho, ó hueco del çimborrio, y ençima del dicho casco se pondrá el tejado de la naue maior que casi sea tan alto como el dicho pié derecho, en el qual lugar se correrá un çócalo á la redonda en lugar de pedestal, y si acaso en la buelta vbiere arcos, machones ó çinchos que bayan á dar á la cornisa de la boca de la linterna, se ará la buelta á medio punto, segun su vasis darásele á la boca de la linterna $^1/_5$ ó $^1/_4$ del ancho, ó diámetro del çimborrio, en su vasis por de dentro; y serán gruesas las paredes de dicha linterna $^1/_5$ de su hueco; por de fuera se podrá adornar con

Alto de cornisa

Núm. de colunas.

Alto de ellas.

Casco.

La boca de la linterna.

Gruesas las paredes de ellas.

pilastrillas, que correspondan adentro; tendrá de alto el arquitraue, friso y cornisa de la boca de la linterna $^1/_5$ parte del alto de la buelta del çimborrio hasta allí; la qual linterna, tendrá el doblo de su ancho por de dentro, sin la cornija de la boca, y esto sin pirámides, en el qual alto se ará la buelta á medio punto, y de allí avajo, se arán sus colunas, ó pilares, con su cornisa, y ventanas que corresponda, á lo de avajo si las ubiere, el

Grueso del cimborrio.

grueso de la bóbeda del çimborrio, será segun el ancho del arco de avajo, haçiendo que se uaia desengrosando, hácia la linterna, y por fuera del

Piramide bola.

çimborrio, á niuel de su vasis se podrá haçer vn andito. La pirámide, ó cruz de ençima de la linterna, será de lo que tubiere de ancho dicha linter-

beleta y cruz.

na por de fuera, lo qual se partirá en quatro partes: vna será para la basis, otra para la bola, otra para la veleta y otra para la cruz. Abrá tanto

Proporcion.

desde la vasis del çimborrio al arquitraue de la cornija de la boca como desde el arquitraue á la claue de la linterna. El grueso de la bóbeda en su vasis, será segun el ancho, de la vna coluna, y á aquel plomo, haçiéndose en el primero, y por de fuera, que suban de pié derecho algunos pedestales, en el alto, que por de dentro sube el çimborrio, el $^1/_3$ ó el $^1/_4$ echando el grueso hácia la linterna, se irá desengrosando, y disminuiendo adonde haçe la garganta de la linterna; y por fuera de ella, en el pié, correrá una cornija, faja ó boçel que caiga ençima y á la redonda de la bóbeda; y allí ençima se pondrán algunos pedestales, ó colunas, y en la vasis de la buelta de la linterna por de fuera, sobre la misma bóbeda, se pondrá de pié derecho un pedestalillo, la qual bobedilla, será más gruesa de avajo que de arriua.

Será imbentiuo.

Deue el architecto, ser imbentiuo en las composturas, no apartándose de los preçeptos y reglas, uniuersales y neçesarias de la architectura teniendo cuidado de no poner en ninguna cornija canes y dentellones, sino lo vno ó lo otro; no se arán volar, más de lo que la órden quiere. No se arán colunas á caracol, ni torcidas, ní las finjirán despeçadas. Pondrá el arquitecto gran cuidado en no fabricar, con el gran calor ni demasiado frio, porque

Tiempo para fabricar.

es muy dañoso á la fábrica, y más el frio que el calor, porque en el calor fabricando requiere mucha agua, y así no se fabricará, sino en el tiempo

Marmol.

más templado del año. El mármol y piedra dura requiere labrarse luego en cortándose, porque se endureçe demasiadamente estando al ayre, al

agua y al sol, y así son malas de labrar, empero la piedra blanda, despues de cortada, requiere para ponerse, principalmente en fundamentos si son aguosos, que primero *(que)* se pongan en los tales lugares, por lo menos, aya dos años que esté cortada, y aia estado al descubierto de los tiempos que será parte para endurecerla. La disminucion de las colunas será que mientras más fuere alta, menos disminuirá, por quanto se aparta y quanto más, tanto más delicada nos parece. Si fuere de veinte piés hasta cincuenta, disminuirá vno de seis y medio. Piedra blanda.



## CAPITULO XV.

QUE TRATA DE ALGUNAS CURIOSIDADES DEL ARTE Y REGLAS GENERALES SUYAS *(fólio 51 vuelto).*

Los Griegos dieron nombre al arquitecto.



L arquitecto le dieron nombre los griegos y así los llamauan á los que exercitauan este arte, y de aquí se llamó arquitectura: fué compuesto de arcos que significa príncipe, y tecto, oficial, que es lo mismo que llamar al arquitecto, el principal, ó príncipe de todos los demás artífices; y el arte arquitectónica ó arquitectura, que es lo mismo que ciencia juzgadora de las otras artes. Consta de muchas partes distintas el arquitectura, aunque vnidas forman un cuerpo hermoso. Consta de çinco órdenes que son: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. De estas es adornada la arquitectura, la qual como diçe Vitrubio, lib. 4, cap. 1, tubo principio en Asia, floreció en Grecia, y despues en Italia se bino á perfeccionar. La causa por qué se llaman órdenes, es, por la concordancia que tienen entre sí muchas cosas en vna. Segun la más probable opinion, diré quiénes fuéron sus imbentores de cada vna. En la prouinçia toscana floreció la órden toscana; y de esta prouinçia tomó el nombre. Esta órden combiene para combentos de relijiosos, y relijiosas, descalços, por su mucha pobreça, que se ha de considerar que el edificio confronte con la calidad de las personas. En acaia reynó la órden dórica, Vitrubio, lib. 4, cap. 1. y Doro hijo de Elena, edificó el templo de la Diosa Juno, en Argos, y por bentura tomó el nombre dórico de este Doro, ó de Doris, ó Dorica, parte de la Grecia. Esta combiene para templos, y abitaciones de las demás relijiones assí mendicantes, como monachales, y claustrales, porque en ellos se junta la delicadeza con la fortaleza de que están adornados, son fuertes por el estado relijioso, y delicados respecto de su estado, mas que los pasados tambien conviene á capitanes y mártires por sus valerosos hechos. En Latio, por otro nombre campiña de Roma, huvo un rey llamado Jano, diéronle

Vitrubio. — La causa de llamarse órdenes. — Tomó nombre. A quién combiene. — Vitrubio. — Combiene.

el gobierno del Asia, edificó muchas ciudades, cuya comarca llamaron Jona, derivándose el nombre del de su capitan. Y de aquí tomó el nombre la órden jónica, más su primera invencion fué considerando los jonios la gallardía de la mujer, de ella la formaron, formando en sus estrias las arrugas de los mantos de las matronas, los roleos ó volutas del capital significan los cabellos que traian enrodetados y enroscados sobre las orejas. Esta conviene para haçer templos á Santas mártires, como á Santa Leocadia, Catalina y otras assí, por ser delicados y fuertes; tambien para gente dada á estudio de letras. La órden corintia segun Vitrubio, lib. 4, cap. 1, fué obrada en la ciudad de Corinto á imitacion de la delicadeza de una vírgen, la cual por su tierna edad, admite mayor atabio, y así de esta órden se deben haçer templos á la Sacratísima Vírgen Nuestra Señora, á relijiosas y á príncipes que no militan sino que pacíficos gobiernan. La órden compuesta fué perfeccionada en Italia, y segun todos los autores, de los italianos fué instituida: y así dice Sebastiano, lib. 4, cap. 9, que fué obrada en el coliseo de Roma. Es formada de la jónica y corintia como en los diseños pasados se muestra. De ella se harán templos á Cristo Nuestro Redentor por las dos naturalezas divina y humana y á relijiosos militares, por decir la órden con su estado. y á príncipes y monarcas poderosos. Esto es lo que acerca de su formacion y orígen se halla escrito de las cinco dichas, y á quien convengan, segun Vitrubio, Sebastiano y Leon Baptista á quienes debemos seguir. Otro género de columna hay á la cual llamaron ática, porque los atenienses fuéron sus inventores; estas todas son cuadradas, y en el alto no guardan más regla (segun Picardo en su libro de arquitectura), que alto y medio de una de esas otras.

A imitacion de la mujer.

Combiene.

Vitrubio.

A imitacion de una doncella.

Combiene.

Sebastiano.

Combiene.

Columna cuadrada.

CAPÍTULO XVI.—*Prosigue y da reglas generales para la disminucion de las dichas columnas y para otras cosas* (fólio 58).

CAPÍTULO XVII.—*De las pilastras, boquillas y otras cosas* (fólio).

CAPÍTULO XVIII.—*Trata de algunos principios de geometría* (fólio 60 vuelto).

CAPÍTULO XIX.—*Trata de los nombres de las líneas y ángulos y de sus figuras* (fólio 61).

CAPÍTULO XX.—*Trata de las figuras cuadriláteras y triangulares* (fólio 26).

CAPÍTULO XXI.—*Trata del modo de hacer estas figuras* (fólio 63).

CAPÍTULO XXII.—*Trata de los ángulos rectos que vale cualquiera figura de pocos ó muchos lados* (fólio 65 vuelto).

CAPÍTULO XXIII.—*Trata del exceso que hacen las figuras planas circunscritas á sus inscritas dentro de sí* (fólio 66 vuelto).

CAPÍTULO XXIV.—*Trata del modo de reducir unas figuras en otras* (fólio 67 vuelto).

CAPÍTULO XXV.—*Trata de las varias opiniones que hay acerca de la cuadratura del círculo* (fólio 68 vuelto).

CAPÍTULO XXVI.—*Enseña á sumar las figuras que quedan reducidas aritmética y geométricamente* (fólio 69 vuelto).

CAPÍTULO XXVII.—*Enseña cómo se han de restar unas figuras de otras.*

CAPÍTULO XXVIII.—*En que se enseña á multiplicar figuras así cuadradas, como triangulares y círculos* (fólio 72 vuelto).

CAPÍTULO XXIX.—*Trata de partir figuras cuadradas, triangulares y círculos* (fólio 74 vuelto).

CAPÍTULO XXX.—*Enseña á sacar raíz cuadrada racional por virtud de líneas aunque sea de números sordos* (fólio 76).

CAPÍTULO XXXI.—*Que enseña á doblar un círculo y un cuadrado brevemente, á buscar el centro, á partir líneas y otras cosas* (fólio 77 vuelto).

CAPÍTULO XXXII.—*Enseña qué largo tiene la circunferencia de un círculo extendido en línea recta, y de una línea recta qué círculo se podrá hacer* (fólio 78 vuelto).

CAPÍTULO XXXIII.—*Trata de proporciones igual y desigual* (fólio 79).

CAPÍTULO XXXIV.—*Enseña una regla de geometría para duplicar y partir cuerpos cúbicos y hacer el calibo* (fólio 80 vuelto).

CAPÍTULO XXXV.—*Enseña á sacar raíz cúbica de otro modo y hacer un cuadrado de un pentágono* (fólio 81 vuelto).

CAPÍTULO XXXVI.—*Enseña á buscar líneas proporcionales, y á dividir líneas sègun proporcion que tenga medio y dos extremos* (fólio 83 vuelto).

Capítulo XXXVII.—*Enseña á sacar la perpendicular de todo triángulo* (fólio 84 vuelto).

Capítulo XXXVIII.—*Enseña á medir círculos y porciones de círculos mayores y menores* (fólio 86).

Capítulo XXXIX.—*Declara qué sea seno recto y verso, y seno de complemento y total, corda y sajita* (fólio 87 vuelto).

Capítulo XL.—*Enseña á medir porciones de círculos mayores y menores y sectores* (fólio 88).

Capítulo XLI.—*Enseña á medir los óvalos, sus circunferencias y áreas* (fólio 89).

Capítulo XLII.—*Trata de medidas de figuras mixtas* (fólio 89 vuelto).

Capítulo XLIII.—*Trata de la medida del cuerpo cubo y de otras cosas* (fólio 90 vuelto).

Capítulo XLIV.—*Trata de la medida de un frontispicio, y de un templo ó sala en pentágono* (fólio 92).

Capítulo XLV.—*Trata de la medida de pechinas y arcos con su pié derecho* (fólio 93).

Capítulo XLVI.—*Enseña á medir remates, cubos de caracoles y otras cosas* (fólio 95).

Capítulo XLVII.—*Enseña á medir remates, columnas y un brocal de pozo, y otras cosas* (fólio 96).

Capítulo XLVIII.—*Trata de la medida de cañon de bóveda de medio punto rebajado y redondo* (fólio 98).

Capítulo XLIX.—*Trata de las medidas de medias naranjas, bolas y cuerpos esféricos y otras cosas* (fólio 99).

Capítulo L.—*Trata de la medida de la capilla baida* (fólio 100).

Capítulo LI.—*Trata de la medida de la capilla esquilfada* (fólio 100 vuelto).

Capítulo LII.—*Trata de la medida de la capilla por arista y lunetas* (fólio 101 vuelto).

Capítulo LIII.—*Enseña á medir distancias* (fólio 102 vuelto).

Capítulo LIV.—*Trata de las reglas de aritmética necesarias á cualquier arquitecto* (fólio 103 vuelto).

# CAPITULO LXXV.

## EN QUE SE PONEN VNAS CONDICIONES GENERALES PARA PROSEGUIR UN EDIFICIO ARRUINADO *(fólio 135)*.



A manera que se tendrá para proseguir y fundar la torre de la iglesia de tal parte y en este compendio está á fojas 10 *(fig. 14)* para que esté decente, fuerte, provechosa y vistosa, y para que tenga el decoro y simetría conveniente á el cuerpo del templo, conuiene haçerse en la manera siguiente. Primeramente con el fauor de Dios, conuiene allanarse lo que quedó de la torre y usillo, y esto por haber quedado de cuando cayó lo supremo sentido y contagioso, y tambien porque las paredes son muy gruesas, gran cantidad más de lo que les combiene, y las piedras que tiene son pequeñas y de cortos y angostos techos, y no están trabadas ni ligadas como conviene, para encomendarle la fuerza y trabajo que há menester, para sustentar la carga y fuerza de este edificio. Y si quisiésemos romper los ángulos, y en ellos sacar estribos, para sustentar la carga, no llegará en bondad la obra que se hiçiere á la que de principio se fabricare, y ligare junto; demás de eso en costa será más proseguirla con el grueso que tienen las paredes, que no será derribándola, y proseguir de nuevo, y cuando se prosiguiese sobre ello, era edificar sobre viejo, y con sospecha que lo que se gastase, seria presto pereçedero; y en conclusion es remiendo y mala obra, y derribándolo vienen muchos provechos, desembarazar la iglesia y dejarla bien proporcionada, con buena simetría, y comodidad de miembros, haçer la obra sin sospecha de ruinas, y levantarla de una misma materia, y forma, compuesta y fabricada á el propósito, de la mensura y proporcion del cuerpo del templo, y toda la piedra y cal que se quitare, servirá sin perderse de ello cosa alguna. Habiéndolo así allanado, hasta el suelo de la iglesia se bajará y romperá, hasta hallar bastante y firme fundamento, de

Para la proporcion de dicha torre lee el cap. 13 fól 53.

suerte que se entienda no quedar debajo otro casco de peor fundamento, pues siendo hallado el firme y elegante, se elegirán allí los çimientos siendo puestos á nivel los suelos ó todos á un peso, ó por gradas, echando primero las más anchas y largas piedras, que se pudieren hallar, y estas ligándolas y atravesándolas unas con otras, y asentándolas con más abundancia de cal, que no de arena, y esto porque la arena de sí propia es fria y seca, y la cal, cálida y húmeda, y donde se ha de poner es debajo de tierra, la cual tierra, aumenta la arena, su propia virtud y más siendo en cantidad más de lo que conviene un elemento á otro, de necesidad le enflaqueçerá, y gastará en virtud; y así se han visto muchos edificios laudantisimos, perecer por los fundamentos, como lo trae Vitrubio lib. 3, cap. 3. La fuerza del edificio consiste en el cimiento, lo hueco que quedare, ha de ir muy apretado, y muy mezclado, porque el agua no pueda entrar entre la tierra y el cimiento y dañar alguna cosa en lo bajo: haçiéndose los dichos cimientos con la órden dicha saldrán las líneas de las paredes con ocho piés de grueso, y los dos estribos que están en los ángulos de los piés de la iglesia tendrán en la frente once piés de ancho, y saldrán más que sale la línea de la pared de la iglesia tres piés y medio concertándose las líneas de las paredes, por la parte de adentro; y con este grueso de latitud y longitud, subirá hasta un pié más bajo del suelo holladero de la iglesia; á este dicho alto, se escogerán y elegirán las paredes y estribos de piedra labrada y escodada dejando á cada parte de dicho cimiento medio pié de zapata, y así quedará la obra, en grueso, largo y ancho, con la traza, planta y con más las salidas de las basas, de los pedestales, de los estribos, que la traza de la ortografía ó montea tiene señalados, y en los dos lados de las paredes se harán dos subidas de escaleras como están señaladas en la traza planta, las cuales servirán para subir encima de las dos capillas colaterales á la torre, y allí se podrán haçer aposentos para estudio, y para cuando alguno estuviese recluso de la voluntad ó fuerza, y la una de estas escaleras, se quedará á el alto de estas capillas ya hechas, y la otra, subirá á el alto de la última cornisa de la torre que será á ciento veinte piés de alto, contados desde el suelo donde fué elegida dicha torre. Esta dicha torre subirá de alto, como dicho es ciento veinte piés, en el cual intervalo y distancia se harán tres

Vitrubio.

cuerpos, adornados de sus columnas y cornisamentos, como va señalado en la traza, y la puerta y ventanas serán de poco relieve, teniendo cuenta con cada cosa en el alto que está, para guardarle en medida y proporcion. Tendrán las paredes cinco piés de grueso en su maçizo en lo supremo, y habrán disminuido en los dichos ciento veinte piés, en cada cornisa de cada cuerpo $^2/_3$ de pié, de manera que començarán con siete y acabarán con çinco: asimismo los dos estribos al dicho alto quedarán en siete piés y habrán disminuido lo que las paredes, y segun aritméticos, es su propia mensura. Asimismo los otros dos estribos que no pudieron mostrarse por dentro de la iglesia cuando se hayan escapado de la cumbre de dicha iglesia se escogerán y guardarán conformándoles los gruesos, con los de fuera, y se les guardará como á ellos su ornato, la cual medida y proporcion se les guardará, en el ancho, no disminuyendo los ángulos; y así en lo último quedarán iguales, con los otros dos que salen fuera y van señalados en la traza. Por la parte de adentro siempre guardarán las paredes su perpendicular, y no disminuirán cosa alguna, iranles dejando á trechos unos canes, para que sobre ellos se pongan vigas, por si quisieran haçer más aposentos para guardar alguna hacienda de la iglesia y servirán para andamios de la fábrica de dicha obra. En cuanto lo que toca á los tres lados que no se muestran en la traza, lo que se descubriere ençima de la iglesia ha de ser con el ornato y proporcion que el lado que se muestra en la traza, la cual traza, sus miembros y molduras, han de ser medidos, y proporcionados segun sus géneros, como lo trae Vitrubio y Filandro, en el lib. 3 y 4 y Plinio en el lib. 36, cap. 23: la salida de las cuales columnas será de bajo relieve, de manera que no corrompan las líneas de las paredes, y asimismo irán guardando sus ángulos dichas paredes. Esta dicha obra será recogida en lo último de las paredes, sobre cuatro pechinas y se cerrarán las dos tercias partes del hueco, *(que)* por la parte de adentro irá llano, y por fuera con sus cartones para recoger las columnas, y recibirlas, y por los intervalos, llevará unos verdugos que treslapen sobre la anterior hilada, para que el agua no se entre en las juntas y vaya fácilmente á el caño que estará sobre la cornisa, pegado á el anden de las claraboyas, y despedirá el agua por caños, ó gargolas, que estén en los ángulos, las cuales juntas

Vitrubio.
Filandro.
Plinio.

irán embetunadas, respecto del agua que no coma la cal; sobre este dicho recogimiento se elegirá el primer cuerpo de columnas, y tendrá en su forma y figura, otagonus ó ochauado, teniendo de ancho por fuera diez y seis piés y por dentro ocho, de manera que para columna y pared quedan cuatro piés, y subirá este trozo hasta la cornisa once piés escasos, y allí se recoja con una media naranja, ó vuelta çircular, dejando abierto por dentro tres piés, subirá esta vuelta de encima de la cornisa dicha otros çinco piés y allí se elegirá el segundo tercio, teniendo de ancho por fuera çinco piés y por dentro tres para pared y columnas, subirá hasta la cornisa siete piés, á donde se formará una pirámide rotunda, que tenga de grueso por fuera cuatro piés por el ínfimo escapo, y subirá diez piés; esta pirámide será de hoja de lata; este coronamiento subirá, desde la cornisa de las paredes, hasta lo último de la pirámide cuarenta piés, que es todo el cuerpo de la torre en su latitud, y viene á tener la proporcion cuadrilátera, que conforme el altitud de la iglesia será bien proporcionada. Encima de los cuatro estribos que están en los cuatro ángulos, ençima de la cornisa se elegirá en cada uno su linterna como parece en los dos de la traza montea, con la medida y proporcion que allí tienen, y estos demás que adornan el coronamiento de esta torre, servirán para poner algunas campanas que no hayan de andar á vuelo, como están en Santa María de Regla, en Leon, y su elegimiento será por bajo exágono, y la pirámide será de la misma manera, y irá entorchada, y estos aseguran mucho la obra. En la medida que hayan de tener, así candeleros, pirámides, cornisas, frisos, arquitraves, pedestales, andenes, y gárgolas, lo remito á la traza, montea y á los autores alegados.

La pirámide tomó nombre de pir, que en griego es fuego porque imita la figura de la llama.

Item donde han de andar las campanas, vigas, pues no han de llevar tejado, no há menester caja, ni encomendar la piedra á la madera, y así quedará su maderamento sin tocar á las paredes. Y para que esta obra sea como conviene perfecta, ha de llevar muchas piedras largas que pasen la pared, haçiendo cara adentro y afuera, y en lugar de no las haber, sean muchas que tengan tanto largo que las de adentro sobrepujen y treslapen á las de afuera, que están debajo de ellas, y en otra hilada, las de fuera, treslapen á las de adentro, y asimismo, que en las mismas hiladas vayan unas más largas

que otras, de manera que estas piedras, tengan mayor lecho que cara, siendo bien asentado y ripiado, con buena mezcla de cal, la obra será muy buena y fuerte, y en los ángulos, porque allí consiste la fuerza, los ripios irán galgados á el alto de la ylada. Por la parte de afuera, toda la piedra irá escodada, y tratada como semejante obra requiere, y por dentro irá escogido, hasta fenecer las capillas, y de allí arriba, irá á punta bien labrado, y los lechos y las juntas, asimismo bien labrados. Haçiéndose esta obra por la manera dicha será muy fuerte y muy provechosa para la iglesia, porque la desembaraza y quita aquellos tropiezos, y será hermosa, conveniente y lucida, y no de mucha costa.—*Finis coronat opus.*

Capítulo LXXVI.—*Exortacion á la ciencia por sí misma y excusacion á medios ilícitos* fólio 137 vuelto).

Es una copía casi á la letra del prólogo y del párrafo que con el mismo título se encuentra al fólio 30 del tratado de Bóvedas de J de Torixa.

Capítulo LXXVII.—*En que se dan noticias del templo de Salomon y propiedades del Maestro* (fólio 138 vuelto).

*Tabla* (fólio 140).

*Laus Deo.*

---

# VOCABULARIO.

---

Arco á todo punto. El arco agudo ó apuntado construido sobre un triángulo equilátero, llamado hoy por algunos arquéologos *ogiva equilátera.*

Arcos cruceros. Los que van de un ángulo al opuesto en las bóvedas de crucería formando las aristas de ellas.

Arcos pripiaños. Los que en una misma nave y en direccion perpendicular á su eje, van de un pilar á otro, formando un resalto sobre los cañones ó separando dos bóvedas por arista.

Arcos terceletes. Braguetones de las bóvedas de crucería, que suben á ambos lados del arco diagonal ó crucero, hasta las ligaduras que unen sus claves á la central ó mayor.

Bóveda de crucería. La de arista con nervios ó braguetones.

Brazo. Cada una de las partes de la nave del crucero que están á uno y otro lado de la nave mayor.

Bulcar. Torcer, volver una cosa con relacion á otra fija.

Bulco. La declinacion ó torcimiento de una cosa con relacion á otra fija.

Cabezera. El extremo de una iglesia detrás de la capilla mayor.

Cama. La capa de mortero que se coloca entre las piedras ó ladrillos de una fábrica. —*Junta.*

Capilla. Bóveda, cada una de las divisiones ó tramos abovedados de una nave, cláustro, galería, etc.

Capilla cabecera. La bóveda que cubre el ábside ó cabecera de un templo.

Capillas particulares. Las construidas á lo largo de las naves.

Capilleta. Las pequeñas bóvedas que se forman sobre los estribos de un templo, cuando estos quedan por la parte de adentro. En general se da este nombre á las bóvedas ó capillas de pequeñas dimensiones.

Cartones. Partes de la fábrica que sobresalen de la línea principal.

Combados. Braguetones ó nervios que unen entre sí las claves de los diferentes arcos de una bóveda de crucería.

Correspondencias. Estribo ó macho que se hace para fortificar algun muro.

Entorchado. Línea, adorno ó miembro arquitectónico retorcido en forma de hélice.

Escorzo lineal. La traza ó diseño de un edificio que demuestra únicamente la parte de él, que se veria desde un punto dado.—*Perspectiva.*

Escultado. Esculpido, esculto.

Faja rasa. Resalte rectangular sin ningun adorno que se coloca verticalmente en los muros á manera de pilastra, pero sin capitel ni basa.

Forma. El arco paralelo al eje de una nave, formando en las extremas parte del muro de cerramiento.—*Formalete.*

Galgado. Enrasado.

Hornacinas. Las naves ó capillas que juntan con las colaterales apartadas de la mayor.

Husillo. Escalera de caracol de alma ó de nabo.

Jairado. Cortado oblicuamente ó en viaje.

Jarjamenta. El salmer comun á dos formaletas contiguas de una bóveda de planta cuadrada.

Lacotimia. Una vista graciosa ó provechosa en la composicion de los miembros correspondiendo al compartimiento propio.

Lucera. Ventana, cada una de las abiertas en la parte superior de las iglesias de la Edad Media.

Maza. Piezas de madera que se colocaban en las cimbras para sustentar las claves que se asentaban antes que ninguna otra piedra del arco.

Ochavo. Cada uno de los lados de un ábside ó cabecera polígona de más de cuatro lados.

Orla. Lo mismo que vuelo ó salida.

Ornaças V. *Hornacina* que algunas veces escribe el autor ornaçina.

Peso. Nivel, altura. *A un peso.* De nivel, á la misma altura.

Plementería. Las piedras que forman las pequeñas bóvedas que cierran las capillas de crucería apoyándose sobre sus nervios ó braguetones.

Polo. La clave principal de una bóveda de varias claves.

Rampante. Todo cuerpo que no está á nivel en una construccion. Arco rampante es aquel cuyos arranques están á distinta altura.

Rosca. El grueso de una bóveda ó de un arco.

Talus. El primer estado del edificio despues del cimiento.—*Zócalo.*

Tortera. La parte de una clave que resalta sobre el intrados ó sobre los braguetones de una bóveda.

Zapata. El grueso que se da por ambos lados á los cimientos más que á la pared que sustentan.—*Zarpa, berma, lisera, relej ó releque.*

FIN.

# LA VERA-CRUZ,

## IGLESIA DE LOS TEMPLARIOS EN SEGOVIA.

(SIGLO XIII.)

---



RANDES y muy conocidos de todos son los servicios prestados á la causa cristiana durante la Edad Media por las órdenes militares de caballería,pero entre todas estas hay una, que por lo humilde de su orígen, lo caritativo de su objeto, el inmenso poderío que alcanzó y lo trágico y prematuro de su fin, llama hace siglos la atencion de todos los hombres aficionados á los estudios históricos, suministrando una prueba de lo efímeras que son las cosas de este mundo, y de cuán cerca está en él la mayor desgracia de la más grande felicidad. Todos comprenderán que aludimos á la órden del Templo, abolida, suprimida, anulada, y sometida á perpétua prohibicion por la bula « *Vox audita est in excelso* » expedida por el papa Clemente V.

« Llenas están las historias (dice un distinguido publicista contemporáneo) (1) de las proezas y singulares hechos de los caballeros de la órden

---

(1) D. Antonio Benavides. *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*. Ilustracion XXXI, tomo 1.º pág. 599.

del Templo; grandes fuéron sus riquezas, no menor su fama; de las partes del Oriente, donde tuvo su nacimiento, se extendió á toda la cristiandad, y peleando contra los moros en España, adquirieron eterno renombre, igualando el merecido crédito de los que allá en Palestina amparaban á costa de mil peligros á los peregrinos, y defendian de los infieles los Lugares Santos. De la cumbre del poder, del exceso del favor, de repente cayó al abismo como herida de un rayo, esta institucion vigorosa. Atribuyeron á sus caballeros pecados abominables, delitos horrendos; largo y penoso fué el litigio, la persecucion sin tregua, las dudas muchas, las protestas de inocencia numerosas, y hoy es el dia en el cual la historia no ha dado su decisivo fallo acerca de un acontecimiento que pasmó á los contemporáneos y que las sucesivas generaciones han mirado con grandísimo interés.»

Dos nobles franceses, Hugo de Paganis, y Adamaro ó Santo Alejandro, fundaron la órden en 1118 compuesta en sus primeros años de sólo nueve caballeros pobres, no teniendo más que un caballo para cada dos de ellos. Su objeto era escoltar á los peregrinos y romeros que desembarcaban en Jafa deseosos de visitar los Santos Lugares, y añadiendo á tan noble y arriesgado ejercicio, votos y prácticas religiosas, propias de la vida monástica, el abad y cabildo del Santo Templo les dieron en él vivienda cómoda, de donde tomaron el nombre con que fué distinguida la órden en lo sucesivo. Pocos años habian pasado, el número de caballeros habia crecido y sus servicios eran tan considerables que se pensó en erigir una verdadera órden religiosa de caballería á la cual dió su regla San Bernardo, y fué aprobada por Honorio II en el concilio Tresense.

Aún vivia San Bernardo cuando vinieron á España los primeros Caballeros Templarios, siendo recibidos con grande amor y estimacion por los dos Alonsos que á la sazon gobernaban los reinos de Aragon y Castilla, y tan eficazmente amparados, que aumentándose prodigiosamente su número, formaban á los pocos años la principal defensa de las fronteras castellanas. Siempre en guerra con los moros, se hallaron en la desgraciada rota de Alarcos, en la batalla de las Navas, en la toma de Cuenca y en tantas otras que seria largo enumerar, aumentando su poder y riquezas más que ninguna de las otras órdenes militares, si bien nunca llegó la órden del

Templo á tener en España la importancia que en otras partes de la cristiandad más cercanas á Oriente, cuna de su orígen y asiento de su Maestre.

La órden estaba dividida en España en dos maestrazgos, uno el de Castilla con los reinos de Leon y Portugal, y otro el de Aragon, Valencia y Cataluña. Sus respectivos superiores se llamaban Maestres ó Comendadores mayores, y estaban subordinados al Maestre general.

Protegida continuamente la órden por nuestros monarcas que remuneraban largamente los servicios de sus caballeros con cuantiosas donaciones, cuando llegó para ella la época del infortunio, los reyes de Castilla y Aragon vacilaron y con razon, en acusar y castigar á los Templarios que residian en sus respectivos dominios; y si al fin obedecieron los rescriptos de la Santa Sede, si dieron cumplimiento á la bula antes citada, si en una palabra la órden desapareció de los dominios españoles para nunca más volver, no es menos cierto que mientras el rey de Francia hacia quemar vivo en Paris al gran Maestre sin recordar que por grandes que fueran los pecados cometidos por los individuos de la órden del Templo, todos al empezarse su causa estaban arriesgando su vida por defender la Iglesia Católica con las armas en la mano, nuestros concilios provinciales de Salamanca y Tarragona, más justos ó más agradecidos, absolvieron á los Templarios que puestos al fin en libertad, continuaron sus hazañas tomando en su mayor parte en Castilla el hábito de San Juan, en Portugal el de Cristo, en Aragon el de Montesa, órden fundada á poco de la extincion de la del Templo, y á cuyas órdenes además de á las de Santiago y Calatrava, se aplicó casi en su totalidad el patrimonio de los Templarios españoles.

Una órden nacida en Oriente en presencia de dos razas, de dos civilizaciones y de dos tendencias opuestas, robusteciéndose en medio de los sangrientos combates de una guerra de religion y conquista, y cuyas necesidades siempre crecientes la obligaban á construir templos en que adorar al Señor de todo lo criado, y muros para asegurar la posesion, siempre disputada, del terreno conquistado al mahometano; una órden semejante, repetimos, tenia que imprimir necesariamente á sus obras religiosas y militares, un carácter especial y exclusivo, hijo legítimo de las circunstancias en que fuéron levantadas, de las ideas propias de sus constructores y de la

influencia ejercida por la contemplacion de una clase de monumentos desconocidos entonces á los europeos. Así vemos que en los edificios militares construidos en Siria durante las cruzadas, los castillos de los Templarios forman una especie distinta de los de las demás órdenes, y de que son hoy vivos ejemplos los castillos de Safita, Areymeh, Athlit y sobre todos estos el de la antigua Antarsous que fué durante el reino latino una de las más importantes encomiendas de la órden del Templo. En sus iglesias dentro del estilo bizantino imitaron generalmente y en pequeñas dimensiones la configuracion del templo del Santo Sepulcro que los dió nombre. La mayor parte de sus capillas eran circulares, como las de Paris, Lóndres y algunas de Alemania; otras eran de planta polígona como las de Montmorillon, Laon y Metz; otras, pocas en número, eran rectángulares con ábsides semicirculares como la de Ramersdortf, y algunas presentan en su planta la combinacion de estas dos figuras, es decir una parte rectangular generalmente muy pequeña formando las naves, y que precede á otra circular ó polígona que constituye el presbiterio, mostrando lo mismo que la de Ramersdortf con su ábside central casi circular, el pensamiento intencional de la imitacion del Santo Sepulcro en la casi totalidad de las iglesias del Templo.

Hemos dicho antes que las iglesias de los Templarios eran de pequeñas dimensiones, y este hecho se explica satisfactoriamente si recordamos que siendo poco numeroso el personal de las encomiendas que las servian y frecuentaban, una pequeña capilla bastaba á satisfacer sus necesidades religiosas.

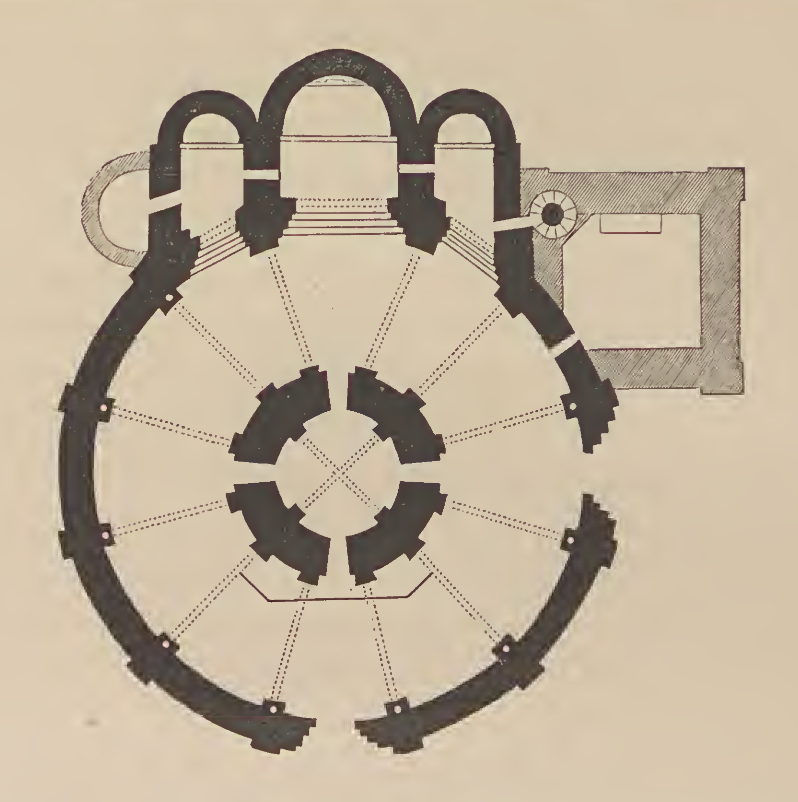
La historia de los edificios religiosos y militares erigidos por los caballeros Templarios en los dos siglos escasos que duró la órden, seria un trabajo utilísimo para la historia del arte monumental, que tal vez derramara alguna luz sobre varios accidentes de construccion que aparecen en los edificios del siglo XII, precursores del bellísimo estilo cristiano del siglo siguiente. Es por otra parte indudable que la órden del Templo contribuyó mucho á reproducir en Occidente, hasta el siglo XIII, las formas de los primeros edificios cristianos del imperio de Oriente, recordando en sus construcciones alguno de los edificios importantes de la cristiandad orien-

tal. Los Templarios fuéron los primeros que introdujeron el gusto gótico en las obras que en España edificaron, fundando en ella muchos templos y conventos, de los cuales se conservan no pocos, y entre ellos el más interesante por varios conceptos, para la historia de la arquitectura española, es el que existe en Segovia conocido con el nombre de *La Vera-Cruz*, y de cuya descripcion vamos á ocuparnos.

Fuera de los muros de Segovia hácia el N. E. de la ciudad, sobre una meseta situada á la derecha del Eresma, en el camino que desde el arrabal de San Márcos conduce al inmediato pueblo de Zamarramala y no léjos de la milagrosa fuente de la Fuencisla, existe un pequeño templo llamado capilla de *La Vera-Cruz*, en el cual hace muchos años no se celebra el sacrosanto sacrificio de la Misa, y tal vez no existiera sin las reparaciones que en él hizo hace tiempo la Junta de monumentos artísticos de la provincia, con las cuales ya que no le restauró, como merece y debe hacerse (tal vez por falta de dinero más que de voluntad), al menos impidió su ruina, que no es poco hacer en los tiempos que alcanzamos.

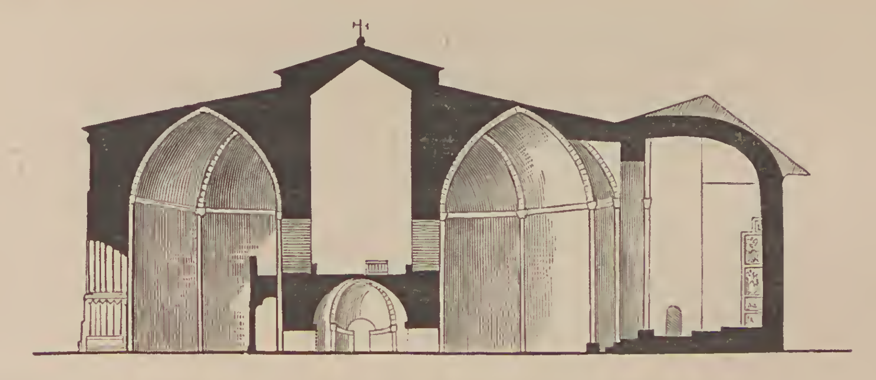
La planta de esta iglesia es verdaderamente singular; la forma un dodecágono en cuyo centro se levanta una construccion aislada en su parte inferior, pero cuyos muros sirven juntamente con el exterior de apoyos á las bóvedas que cubren la nave; sólidos muros cierran esta cámara central que se compone de dos pisos, de los cuales al inferior se entra por cuatro arcos de medio punto, abiertos en los puntos cardinales. Cubre este recinto una bóveda de ocho á diez piés de alto, adornada con dos braguetones ó nervios que se apoyan sobre cuatro columnas cuyo fuste tiene un pié de diámetro por cuatro de altura, y entre capitel y basa componen igual ó mayor altura que aquel. Á la capilla superior se sube por una doble escalera de piedra muy gastada, situada enfrente de la puerta occidental de la capilla; se conserva en ella un altar de piedra, y todo alrededor de sus muros corre un poyo para sentarse no habiendo en ella más vanos que la puerta de entrada y otra abierta en el lado de Oriente que permite ver desde el poyo dicho, la celebracion de los oficios en el altar mayor del templo. Esta capilla está alumbrada por siete ventanas algo levantadas de

punto, abiertas encima de la cornisa de la nave: en sus buenos tiempos debió estar cubierta por una bóveda con cuatro costillas, como la describen



Gailhabaud y Street, pero muchos años antes de la publicacion de la primera de estas dos obras, ya no existia semejante bóveda, habiendo sido reemplazada por un tejado tal como se ve en la seccion del edificio que por la línea E. O. damos á continuacion.

¿Cúal pudo ser el destino de esta construccion central? En nuestra opi-



nion la capilla superior no es más que el coro del templo colocado en su

centro y de una planta semejante á la de la iglesia; esta disposicion del coro facilitó sobremanera al arquitecto la construccion de la cubierta de aquella, pues redujo la luz de las bóvedas á menos de la mitad del ancho del templo, proporcionándose un estribo central robusto donde cargar las pequeñas bóvedas que forman la nave de la iglesia. En cuanto á la bóveda inferior abierta por los cuatro puntos cardinales, no creemos que haya tenido más objeto que dar elevacion al coro ó capilla central de los caballeros, y el artista que construyó el templo evitó con gran tino el mal efecto que debia hacer una construccion maciza, y cubriéndola de bóveda y abriendo los cuatro vanos que se ven en la planta, aligeró su obra y facilitó sobremanera el tránsito de los fieles por el templo, pudiendo dirigirse en línea recta desde la puerta Occidental al presbiterio, sin tener que rodear la capilla que se levanta en el centro de la iglesia.

Sobre el lado oriental del edificio, está el presbiterio con dos capillas á sus lados formando tres ábsides paralelos; el retablo de la capilla mayor, es gótico decadente, pero cuando nosotros tuvimos ocasion de ver esta capilla, tenia unas tablas muy buenas, al parecer italianas y que tenemos entendido forman ahora parte del Museo provincial de Segovia. En la capilla del lado de la Epístola, es donde sus fundadores colocaron la santa reliquia de la cruz que trajeron de Tierra Santa, y de la cual tomó nombre esta iglesia que, segun tradicion segoviana, se llamaba, al tiempo de su fundacion, del Santo Sepulcro. Hoy esta preciosa reliquia se conserva en la iglesia parroquial de Zamarramala, entre cuyo pueblo y Segovia existen aún vivas las disputas sobre la posesion del tal templo.

Mucho tiempo despues de la creacion de este monumento, se construyó arrimada á esta capilla una pequeña torre, á la cual se sube por un husillo y cuya planta baja presenta aún un retablo de piedra de los últimos años del siglo XV. Tal vez por el mismo tiempo se construyera un cuarto ábside (*veáse la planta*) sobre el lado del Norte de la capilla del lado del Evangelio, que nadie menciona en sus descripciones ni figura en las plantas hasta hoy publicadas, y que servia de sacristía cuando este templo estaba abierto al culto.

En los ángulos de los muros laterales del templo resaltan de su para-

mento doce columnas, sobre cuyos capiteles arrancan unos arcos ligeramente apuntados que se apoyan por el otro extremo en los capiteles de otras doce columnas situadas en los ángulos salientes de la capilla central; el ábaco de los capiteles corre por los muros á manera de imposta, y sobre estas y los arcos susodichos se mueven con bastante gracia las bóvedas que cubren los espacios trapeciales que se ven en la planta. La altura del piso de la capilla central le acusa al exterior un plinto que rodea paños y columnas dividiendo los fustes de estas, en dos porciones desiguales.

Sobre los muros del templo por su parte interior, hay varios medallones restaurados modernamente, en los cuales se ve en gran relieve, la cruz de la órden de San Juan y segun Colmenares, en su tiempo existian aún «muchas cruces rojas con dos traviesas, insignia de aquellos religiosos».

Encima del arco meridional que da paso á la capilla baja del centro del templo y sobre el plinto citado, hay una lápida que en caractéres monacales dice:

HŒC SACRA FUNDANTES CŒLESTI SEDE LOCENTUR,
ATQUE SUBERRANTES IN EADEM CONSOCIENTUR.
DEDICATIO ECCLESIÆ BEATI SERVI CHRISTI:
IDUS APRILIS, ERA M.CC.XL.II.

Street en su obra: *Some account of Gothic Architecture in Spain,* lee en el tercer renglon *Sepulchri* por *Servi,* y en el cuarto *MCCXLVI* por *MCCXLII;* lo mismo asegura (en cuanto á la fecha) el autor anónimo del artículo *Segovia* en el *Diccionario* de Madoz, nosotros por nuestra parte hemos leido lo mismo que Colmenares, Ceán, Legrand, y no hemos visto la palabra *Sepulchri* en toda la inscripcion. En cuanto á los cuatro años de diferencia en las dos lecturas, es asunto de poca importancia para el arte; no así el error de M. Legrand, que confundiendo la era con los años del nacimiento de Jesucristo, afirma que la consagracion de este edificio tuvo lugar el 13 de Abril de 1242, en vez del mismo dia y mes del año 1204, segun nosotros, ó 1208 segun Street.

El altar que ocupa el centro de lo que ya llamarémos coro de esta iglesia, está adornado con unas arcadas de medio punto entrelazadas, y en los lados pequeños del rectángulo hay dos en herradura; el adorno en general es de mal gusto, pero sus líneas son severas

y en nuestro concepto debe haber sido restaurado allá por el siglo XV.

Nada más ofrece de particular el interior de esta iglesia; al exterior se levantan sus muros sobre un zócalo de sillería aparejada por hiladas horizontales; contrafuertes rectangulares de 0,77 poro, 26 de salida, construidos lo mismo que el zócalo, y correspondiéndose con las columnas interiores, refuerzan los ángulos del polígono que presenta una saetera de medio punto en cada uno de sus frentes; una cornisita de pequeños canes corona la fachada y sobre ella descansan los paños del tejado que cubre la nave del templo; la capilla central se levanta sobre esta cubierta, no tanto hoy como debia hacerlo cuando existiese la bóveda que la cubria, pero aún da bastante movimiento á la cubierta; sencillas cruces de hierro terminan esta y la de la torre, cuya parte inferior, aunque mucho más moderna que la iglesia, no desdice de ella, mientras que los pisos superiores construidos de mampostería ordinaria, declaran lo moderno de su fábrica, que en nuestro concepto no pasa del siglo décimo quinto. Los vanos de los tres primitivos ábsides tienen sus jambas y archivoltas de piedra, mientras que el de la sacristía es de ladrillo y su construccion recuerda algo del estilo cristiano mahometano que floreció en nuestra Península en los últimos siglos de la Edad Media.

Dos puertas dan entrada á la capilla; la principal, situada en el lado más occidental del edificio, es una portada románica formada por un arco abocinado, cuyas tres archivoltas de medio punto están adornadas por tres toros de distinto diámetro que resaltan sobre el plano de la archivolta formando zetas; seis columnas de las cuales falta hoy la primera de la derecha, coronadas con capiteles de ornamentacion animal y de un ábaco de gran altura y vuelo, sirven de apoyo á estas archivoltas ornamentadas, mientras en el desnudo del muro se abre la puerta rectangular sin más adorno que un toro en sus dos aristas que se prolonga sobre el dintel, formando un arco ciego algo apuntado, cuyo tímpano descansa en dos grandes ménsulas, y en su centro tiene pintada una cruz de dobles brazos, como las que cita Colmenares y que han desaparecido en el interior; cinco gradas salvan la diferencia de nivel, entre el terreno y el suelo holladero de la iglesia, y una puerta tosca y moderna cierra el vano. En las enjutas de esta portada campean en dos medallones circulares, las blancas cruces

de San Juan, y á la altura de la cornisa interior, salen de la fachada once canes adornados con bustos y cabezas de animales sosteniendo una faja adornada que rodea los contrafuertes, sobre la cual descansa la ventanita que da luz á la nave, á la misma altura que en los demás paños. La segunda puerta se abre en el lado meridional del templo, cerca de la torre y á excepcion de la escalinata, innecesaria por lo que á su inmediacion se eleva el terreno exterior, es parecida en extremo á la principal que acabamos de describir; cerca de aquella hay sobre un pequeño pedestal, una sencilla y moderna cruz de piedra, y á su inmediacion se ven algunas indicaciones de cimientos, habiéndonos asegurado antiguos oficiales del cuerpo de Artillería que en el tiempo en que ellos se educaban en el colegio de Segovia, recuerdan que existia un osario en la inmediacion de la *Vera-Cruz*, que tal vez cegado no presenta en la actualidad indicacion alguna en la superficie del terreno.

El estilo arquitectónico de este templo es de la última época del románico, si bien aparecen ya los primeros albores del gótico en la elevacion de punto de los arcos fajones de las bóvedas; el elemento árabe no aparece para nada en este templo, pues en nuestro concepto, el altar de la capilla central fué como dejamos dicho, restaurado mucho despues de la consagracion del edificio. Este al disolverse la órden del Templo pasó á poder de los Hospitalarios de San Juan, asignándose despues como parroquia á la feligresía de Zamarramala, hasta que habiéndose creado parroquia dentro del mismo pueblo, se llevó á él donde se conserva la reliquia del Santo Leño, y quedó este templo cerrado al culto. Sus dimensiones son excesivamente pequeñas; el lado del polígono es de 4,15 metros, y la altura de la nave hasta el arranque de las bóvedas es de 6,25 metros, siendo su luz de 5,75; el rádio recto del polígono es de 10 metros, y la altura de la torre de 21,60 metros. Street ha descubierto en este monumento y publicado en su obra dos signos lapidarios, uno en forma de cruz y otro de H, que nosotros no hemos visto, sin que por esto dudemos de su existencia.

Hemos dicho anteriormente que la iglesia de *La Vera-Cruz*, era uno de los templos más interesantes por varios conceptos para la historia de la arquitectura española, y vamos á demostrarlo antes de terminar este artículo.

Es el templo que acabamos de describir de un valor considerable como un ejemplo exactamente fechado de un estilo que iba en aquel momento á

desaparecer, dejando el sitio al bello á la par que sencillo y majestuoso del siglo XIII, asombrosa produccion del pueblo y del clero secular unidos para destruir el monopolio que venian ejerciendo en las artes, las comunidades religiosas. En este templo vemos ya el deseo de aumentar las alturas de la nave, cuya luz es fija, levantando para ello los arcos directores de las bóvedas, principio que habia de desenvolverse completamente á los pocos años; aún no aparecen en él las bóvedas por arista que habian de dar tanta libertad para construir al arquitecto que comprendiere su mecanismo, pero ya vemos dividida la planta en pequeñas capillas independientes, de la misma manera que años despues se hará con las naves que rodean á la capilla mayor en las catedrales góticas. El arte árabe que en el mismo siglo XIII, influyó notablemente en la España cristiana y en el mismo Segovia, no ha llevado uno solo de sus elementos á la construccion de la iglesia de los Templarios, lo que parece probar que guardáronse sus fundadores de dar trabajo en su obra á los obreros mozárabes segovianos, y aun tal vez que para labrarla trajeron artistas forasteros amaestrados ya en otras fábricas análogas.

La capilla central, aunque no única en España, ofrece por sí sola una de las más notables singularidades, y ha dado orígen á multitud de hipótesis entre las cuales no es la menos creida en el extranjero la de que en su piso superior era donde los caballeros ejecutaban las heréticas ceremonias aprendidas en Oriente y de que se les acusó despues en su célebre y trágico proceso.

Aunque aislada completamente, es lo más probable que en el siglo XIII formara parte de una casa del Templo y que á su inmediacion se levantara algun edificio con todas las dependencias necesarias á su objeto; los vestigios de este han desaparecido casi en su totalidad, pero creemos que algunas excavaciones hechas con inteligencia en la meseta en que se asienta la iglesia de *La Vera-Cruz*, pondrian al descubierto las substrucciones de la casa de los Templarios de Segovia.

Al dar fin á nuestro trabajo, suplicamos á la Comision de monumentos de la provincia de Segovia, mire con el amor que se merece la pequeña ermita de *La Vera-Cruz* y haga cuanto esté en su mano por prolongar su existencia.

E. DE MARIÁTEGUI.

---

# NECROLOGÍA.

---

## D. EMILIO LAFUENTE Y ALCÁNTARA.

Triste y penoso deber, pero para nosotros imprescindible, es el de dedicar en nuestras columnas algunas líneas á la memoria de uno de los más distinguidos colaboradores del ARTE EN ESPAÑA, de D. Emilio Lafuente y Alcántara, muerto el 27 de Mayo último en Archidona, á los treinta y seis años de edad, y que á pesar de lo temprano de su muerte, habia logrado conquistarse una envidiable y legítima reputacion como historiador y como literato. Para España la pérdida ha sido inmensa al desaparecer una de sus más eminentes ilustraciones: para nosotros duplicada, porque contabamos en él á uno de los amigos más queridos, más dignos tambien de serlo por sus estimables prendas de carácter: para la especialidad á que nuestro periódico se consagra, es no menos dolorosa; como que del reducido grupo de los que en nuestra patria se dedican al estudio de las bellas artes, se interesan en su prosperidad y se solazan en la contemplacion de sus obras, falta ya uno de los más inteligentes, de los más asíduos, de los más entusiastas.

Lafuente Alcántara, era una de esas personas, poco comunes en todas partes y rarísimas en España, que consagraron todos los momentos de su vida al estudio y que lograron la envidiable gloria de haber llegado á la madurez de su inteligencia, de haber dado riquísimos frutos de su saber y de su laboriosidad, en la edad en que apenas podia decirse que comenzaba la madurez de su existencia. Cuando para la inmensa mayoría no ha terminado el período de preparacion, ya él se habia

conquistado justa fama de entendido y competente, y sus obras que, pasarán á la posteridad, justifican por completo su renombre. Como poeta, como arabista, como historiador, como artista, dió muestras de sus admirables dotes; y no bien habia cumplido treinta años, cuando ya obtenia por sus propios merecimientos, sin desearlo ni pretenderlo, sin que le ayudasen influencias á ellos agenas y con aprobacion universal, la honra señalada de ser elegido para tomar asiento en la Academia de la Historia, en la que ingresó el 25 de Enero de 1863.

Nació nuestro inolvidable amigo en Archidona, en la provincia de Málaga, y siguió y terminó en Granada la carrera de jurisprudencia. No es extraño que, habiendo visto la luz primera bajo aquel sol ardiente, africano, pasado los primeros años de su vida en contacto con las tradiciones, los monumentos, los recuerdos de la civilizacion muslímica que por donde quiera se encuentran y se escuchan en aquellas provincias, las que más han conservado las huellas de setecientos años de dominacion mahometana, y habiendo permanecido en su juventud en Granada, alimentando su espíritu con la contemplacion de los admirables recuerdos que allí ha dejado el poder arábigo, sus instintos de poeta se avivaran y que ante su fantasía apareciera viviente y animada aquella raza, mezcla confusa de civilizacion y de rudeza, de sentimentalismo y de barbarie, pero que hacia brotar por todas partes la poesía, de sus costumbres, de su manera de ser, de sus artes, de su historia, y que sus primeras aspiraciones de escritor, sus primeros ensayos, sus primeras abstracciones las dedicara al estudio de los que habian dejado impreso tan profundo rastro, y esparcidas tantas bellezas en el suelo en que empezó á vivir. Es sabido que las primeras impresiones dejan en el alma una huella que las más veces no se borra jamás: la direccion que en los tempranos años de la vida toman nuestras ideas y nuestras afecciones, suele ser de una influencia decisiva: Lafuente Alcántara si hubiera pasado su infancia y su juventud alejado de los recuerdos del arte y de la poesía arábigas, si no hubiera sentido la influencia mágica de ese orientalismo que es la esencia de la vida y hasta de la naturaleza de nuestras provincias andaluzas, y en especial de las de Málaga y Granada, hubiera sido siempre poeta, historiador y artista, porque esos dones son independientes del clima y de la raza, pero no hubiera sido un arabista eminente, y acaso como poeta no hubiera sentido tan delicadamente, ni entendido tan bien como lo ha hecho, esas mil voces de la musa popular, de ese poeta anónimo, cuya inspiracion nunca se agota. Es una verdad para nosotros incontestable: si el pueblo en todas partes tiene su poesía propia, si sus afectos, sus sentimientos, sus dolores, sus grandezas, los ha cantado

siempre esa lira desconocida, en los países meridionales, en las provincias andaluzas, por concretarnos á España, esos cantos son más abundantes, esa inspiracion más espontánea, ese misterioso trabajo más activo y constante, por lo mismo que el pueblo es allí más dado á la contemplacion, más enérgico en los afectos, más impetuoso en las pasiones, más subjetivo en su manera de ser. Esos ecos armoniosos, esas voces vagas, esos acentos de indecible belleza, de un lirismo admirable unas veces, y otras del más descarnado realismo, sólo los comprende bien el que desde su niñez ha oido por ellos arrullado su sueño, el que tiene acostumbrada su alma á idénticas emociones, el que percibe cuánta es la armonía de ese admirable conjunto que forman siempre, atentamente examinados, los individuos, las costumbres, la naturaleza, los monumentos, las artes y la historia de una determinada comarca.

Porque como arabista é historiador por una parte, y como compilador y admirador de la poesía popular de otra, es como principalmente hay que examinar las obras literarias de Lafuente Alcántara. Si bajo el primer aspecto comparte y aún sobrepuja la gloria adquirida por otros españoles insignes que en nuestros dias se han dedicado á la árdua y patriótica tarea de dar á conocer las riquezas literarias que con profusion admirable nos legó la raza árabe en su larga y brillante dominacion; si como ellos, y acaso con más acierto y criterio que ninguno, ha puesto en claro puntos importantes de la historia nacional que únicamente en los escritores árabes podian encontrarse luminosa y ámpliamente desenvueltos; si ha sacado del olvido en que yacian relegados datos preciosos referentes á la invasion musulmana, hasta época reciente lastimosamente desdeñados, como si no fuera España la parte de territorio sometida al yugo agareno, ó como si no fueran españoles los mahometanos que en nuestra tierra nacieron y vivieron durante dilatadas generaciones; si bajo este punto de vista y en este órden de estudios ha prestado servicios preclaros á la literatura pátria, como compilador de los cantos del pueblo, no son menores sus merecimientos, con la diferencia de haber sido el primero que de esa poesía, reflejo inmediato, eco fiel, pintura admirable de los sentimientos y costumbres populares, ha hecho un estudio detenido y profundo. No es una mera compilacion la que debemos á este malogrado literato; eso le hubiera acreditado tan sólo de laborioso y erudito: es un estudio completo, en que la belleza de la forma compite con la profundidad del pensamiento, el que ha llevado á término y el que ha hecho tan conocido su nombre aún entre los más agenos á los trabajos literarios.

Dada la inclinacion que circunstancias que hemos apuntado, debieron despertar en su alma hácia el estudio de la literatura, de las artes y de los monumentos arábigos, lo natural es que sus primeros ensayos, sus primeros pasos en la carrera literaria los dedicara á ese objeto. Bien pronto dió señalada muestra de sus conocimientos, y su primera obra, publicada en 1860, titulada *Inscripciones árabes de la Alhambra,* le dió universal reputacion de consumado arabista. De mayor importancia todavía, fué la que publicó más tarde, en 1867, y es el tomo 1.º de la *Coleccion* de obras arábigas de historia y geografía que publica la Real Academia de la *Historia*. Comprende este volúmen el *Ajbar Machmuá* (coleccion de tradiciones) crónica anónima del siglo XI, dada á luz por primera vez, traducida y anotada. El interés de este libro es inmenso para esclarecer muchos puntos oscuros y controvertidos de los primeros tiempos de la reconquista, desde la invasion mahometana hasta la constitucion definitiva del califado de los Omeyyas. El prólogo y los apéndices con que la enriqueció Lafuente Alcántara, son de la mayor importancia, y revelan dotes de historiador poco comunes: en el primero determina el carácter especial de esta crónica, las fuentes de que se sirvió su autor, y dilucida interesantes cuestiones filológicas y ortográficas, necesarias para poder hacer traducciones del árabe con seguridad de acierto. Los apéndices no son de menor transcendencia. El primero, es una coleccion de testimonios de historiadores cristianos referentes á la invasion mahometana y á los gobernadores que rigieron á España y contiene interesantes textos del Biclarense é Isidoro Pacense, y de los cronicones Albeldense, Moissiacense, Fontanellense y otros varios. El segundo, contiene en confirmacion del texto del *Ajbar Machmuá,* una coleccion de testimonios de escritores arábigos, entre ellos Al-mak Kari, Moguits Ar-romi, Ayob-ben Habib y otros. El apéndice tercero, es en nuestra opinion el más importante de todos, y una verdadera obra maestra de sagacidad y de crítica historia: tiene por objeto aclarar las dudas y colmar las lagunas que en todos nuestros historiadores se encuentran respecto á la cronología de los gobernadores musulmanes de España: termina con un resúmen cronológico y un índice geográfico de un mérito indisputable. La publicacion de esta obra, bastaria para haber grangeado á Lafuente Alcántara gran reputacion como historiador y como arabista, y consolidó admirablemente la que ya le habian proporcionado sus *Inscripciones árabes,* y el admirable discurso que sobre la *Dominacion de los reyes africanos en España,* pronunció al tomar asiento en la Academia de la Historia.

*El Cancionero popular* es la obra que más ha divulgado el nombre de Lafuente

Alcántara: publicado en 1865, en dos volúmenes, es una escogida coleccion, como indica su título, de los bellísimos cantares del pueblo. Lafuente ha prestado, al compilarlos, un verdadero servicio á la literatura patria, no sólo por salvar del olvido muchas de esas composiciones, que por lo mismo que se renuevan sin cesar, son de efímera vida, sino porque, como dice muy acertadamente en la notabilísima introduccion que precede al primer tomo, y que es un estudio altamente filosófico y profundo de la poesía popular, si la musa nacional ha sido bien estudiada y admirada en esos pequeños poemas, tan vivos de color y tan ricos de sentimiento que forman nuestro *Romancero,* no están conocidos en esas otras manifestaciones, más espontáneas, más variadas, más íntimas, que constituyen los cantos populares, que no tienen por objeto recordar altos hechos ni celebrar grandezas patrias, sino corresponder al sentimiento de cada uno, á los afectos comunes, á las sensaciones diarias, á los constantes y no interrumpidos trabajos, accidentes y dolores de la vida doméstica. La coleccion está hecha con esmeradísimo criterio, y eso, como antes deciamos, porque Lafuente Alcántara, poeta á su vez, se habia educado en un país donde la poesía parece como que brota de la tierra, y habia llegado á familiarizarse con los sentimientos, los afectos, la manera de ser y de vivir del pueblo más contemplativo, más poeta, y permítasenos decirlo, bajo el punto de vista de la expresion y del sentimiento, el más español de todos los de España.

Otro libro importante se debe á Lafuente Alcántara, y es las *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada,* publicado por la *Sociedad de Bibliófilos españoles,* á la que, como era natural, dadas sus aficiones literarias, pertenecia nuestro malogrado amigo. Estas *Relaciones* fuéron escrupulosamente revisadas por él, é ilustradas con un erudito prólogo y notas interesantes, siendo la obra de la mayor importancia para el conocimiento de lo que pasó en la decaida córte granadina en los últimos momentos de su existencia.

Puestos oficiales ocupó Lafuente Alcántara; el primero fué el de auxiliar del Ministerio de Fomento, para el que fué nombrado en 1858; pero bien pronto se hizo notar como escritor y arabista, y eso fué causa de que al emprenderse la gloriosísima campaña de África, fuese nombrado, en 29 de Octubre de 1859, comisionado para que, agregado al cuartel general del ilustre y nunca bastante llorado Duque de Tetuan, pasase á África á fin de adquirir, por cuenta del Gobierno, códices y manuscritos arábigos. Así lo hizo, permaneciendo en el cuartel general toda la duracion de la campaña, no olvidando, ni aún en medio de las mayores

penalidades y de los más encarnizados combates, el encargo que le habia sido confiado: cómo lo desempeñaría, lo indica el haber adquirido 232 códices interesantísimos, de los que en 1862 publicó un completísimo Catálogo. Sus méritos, sus conocimientos y su aficion al estudio, le dieron muy pronto cabida en el cuerpo de Archiveros Bibliotecarios, estando al frente de la del Instituto de San Isidro de esta córte cuando le sorprendió la muerte, habiendo además sido nombrado para varias numerosas comisiones científicas, y para formar parte de los tribunales de oposiciones á varias cátedras.

Réstanos decir dos palabras acerca de las aficiones y conocimientos artísticos de Lafuente Alcántara: los lectores de EL ARTE EN ESPAÑA han podido apreciar sus trabajos: sin embargo, como algunos han aparecido sin su firma, pues su modestia le hacia desconfiar siempre de cuanto ejecutaba, debemos recordar los artículos que hemos debido á su docta pluma, y que son los siguientes:

*Arquitectura de Tetuan,* tomo I, pág. 267.

*Catálogo del Museo de Valencia* (Artículo satírico muy notable), tomo VI, página 83.

*Museo artístico y filosófico de la noble pintura, obra original de D. José Brioso y Ruiz* (artículo bibliográfico), tomo VI, pág. 248.

Y las *Etimologías árabes* de las voces originarias de este idioma, que forman parte del glosario de la nueva edicion del *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes de Diego Lopez de Arenas,* que publica en la actualidad D. Eduardo de Mariátegui.

Dos libros más ha dejado sin terminar: preparaba para la *Sociedad de bibliófilos* una edicion del *Libro de la caza de las aves, de Pero Lopez de Ayala,* obra curiosa en extremo, más que por el conocimiento del arte de la cetreria, por la exacta pintura que hace de las costumbres de la época, y para ilustrar la cual, habia empezado y tenia casi concluido un glosario de voces de significacion hoy dudosa ó desconocida, y que le costaba emplear el más ímprobo trabajo y la asiduidad más constante. Varios amantes de nuestras joyas literarias, entre los cuales se cuentan el Director de EL ARTE EN ESPAÑA, su asiduo é inteligente colaborador D. Eduardo de Mariátegui, y el mismo Lafuente Alcántara, habian resuelto publicar á su costa algunos libros raros y curiosos: preparada tenian una edicion de la *Crónica de Enrique III,* por Barrantes Maldonado, cuya direccion tambien tenia á su cargo el último. Ambas obras verán muy pronto la luz pública,

y no quedarán sepultados en el olvido los trabajos, aunque incompletos, de nuestro amigo malogrado.

Aunque ligera é imperfectamente, hemos dado á conocer al historiador, al artista, al literato: ojalá pudiéramos en breves líneas dar á conocer al hombre. Difícil es, y no se tome como la póstuma lisonja que de ordinario sirve de comun despedida á los que ya no existen, aunar en tan perfecto concierto las dotes del corazon y las de la inteligencia, como se encontraban reunidas en Lafuente Alcántara. Modesto hasta la timidez, sencillo, afable, cariñoso y servicial para con sus amigos hasta el extremo, no habia voluntad que no ganase ni simpatía que no le fuese otorgada á los pocos momentos de cultivar su trato. Como padre y como esposo, fué modelo de virtudes domésticas, y su vida, tan breve por desgracia, la compartió entera entre los cuidados de su familia, el incesante estudio, y la compañía de algunos amigos, entre los que, el que esto escribe, tuvo la fortuna de contarse. ¡Dios le habrá dado el premio á que tan acreedor le ha hecho una vida de trabajo y de virtudes.!

I. Autran.



# D. EDUARDO GIMENO.

---

Otro jóven de talento, artista modestísimo y colaborador tambien de El Arte en España, acaba de fallecer en esta córte despues de una dolorosa enfermedad que le ha arrebatado en lo mejor de su edad á su familia, á sus amigos y á lar artes españolas.

Fué D. Eduardo Gimeno (q. s. g. h.) hijo de D. Vicente, individuo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando y profesor en ella desde que volvió de Roma, en donde fué compañero de Borghini y de los demás artistas italianos de la época. En la misma Academia hizo sus estudios el malogrado D. Eduardo, siendo uno de los que tomaron parte el año 1857 en el ejercicio final de las oposi-

ciones de pensionados para Roma, con Llanos, Barroeta, Vera y Dióscoro Puebla. Por esta época tuvo la desgracia de perder á su padre, quedando á la edad de 22 años huérfano y jefe de su familia, la cual, pobre como la mayor parte de las familias de los artistas españoles, quedó sin más recursos en este mundo que los que él, con su trabajo, pudiera proporcionarla. Buen hijo y buen hermano, su laboriosidad no tenia límites, y puede decirse que desde entonces Gimeno no ha conocido el descanso. Opositor varias veces, profesor de dibujo en la Sociedad Fomento de las Artes, plaza que ganó tambien por oposicion, catedrático en propiedad en los estudios elementales de la Escuela especial de Pintura, por la vacante de D. Matías Laviña, despues de haber desempeñado gratuitamente algunos años la misma clase, dando lecciones particulares, pintando algunos cuadros que han figurado en las pasadas Exposiciones de Bellas Artes, haciendo copias de los Museos, y dibujos, litografías y grabados para varias publicaciones ilustradas, Gimeno, á pesar de su débil naturaleza, sostenia valientemente sus obligaciones, sin notar que el excesivo trabajo cuotidiano iba paulatinamente minando su existencia, de la cual lamentamos hoy el prematuro fin.

Su desgracia, su docilidad y lo bien que desempeñaba las comisiones que se le confiaban, le grangearon en vida el afecto de todos los que le conocieron ó tuvieron ocasion de tratarle.

La muerte le ha sorprendido cuando con un amor al arte y al célebre Goya, digno de mejor suerte, estaba grabando al agua fuerte los frescos de la casa del Sordo á orillas del Manzanares, dando así eterna vida y publicidad á los mágicos borrones que cubren las paredes de la morada del pintor aragonés en lo que él llamaba sus *campicos*.

Seis años ha trabajado Gimeno en El Arte en España, y hé aquí el catálogo de susob ras publicadas en este periódico:

Tomo II, año 1863: *La pesadilla,* litografía del cuadro que presentó en la Exposicion del año anterior.

Tomo III, año 1864: *San Diego tomando el hábito de San Francisco,* cuadro núm. 1061 del Museo Nacional, original de A. Caracci. Litografía.

*San Lorenzo,* cuadro núm. 1067 del mismo Museo, original de A. Caracci. Litografía.

Tomo IV, año 1865: *Sellos de Berenguer IV de Barcelona.* Litografía.

*Retrato de V. Carducho.* Agua fuerte.

Tomo V, año 1866: *Tabla del retablo de la Granjilla*. Cobre.
*Sepulcro de Tavera*. Agua fuerte.
*Sepulcro de Hellin*. Agua fuerte.

Tomo VI, año 1867: *La familia de Antonio Perez*, cuadro original de Manzano. Litografía.
*Sepulcros de D. Álvaro de Luna y su mujer*. Agua fuerte.
*Reloj de sol de Cocert*. Agua fuerte.

Tomo VII, año 1868: *Retrato de Francisco Pacheco*. Agua fuerte.
*La casa del Sordo*, frescos núms. 1 y 2.

Y aún nos queda en cartera alguna otra obra de Gimeno que dar á conocer á nuestros lectores.

LA REDACCION.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## MEMORIAL

DE ALGUNAS COSAS NOTABLES QUE TIENE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO, DIRIGIDO Á LA C. R. M. DEL REY DON FELIPE DE AUSTRIA, MONARCA DE LAS ESPAÑAS Y NUEVO MUNDO. POR LUIS HURTADO MENDOZA DE TOLEDO, RESPONDIENDO Á LOS MUY ILUSTRES SEÑORES JUAN GUTIERREZ TELLO CORREGIR Y TOLEDO, AL PLIEGO QUE LE FUÉ DADO DE LA INSTRUCCION DE S. M. ACERCA DE LAS DILIGENCIAS QUE MANDÓ HAZER PARA LA IMPERIAL HISTORIA DE LOS PUEBLOS Y COSAS MEMORABLES DE ESPAÑA. AÑO DE 1576.

*(Biblioteca del Escorial ij L. 4.)*

(Continuacion.)

Y desde aquí subimos á la parrochia de Sancto Andrés, la qual por la mayor parte es abitada de clérigos y de nobles herederos con algunos texedores de seda y tintoreros; está en ella la casa de los Rojas, señores de Mora y Layos y el Castañar, de claro y antiguo linaje; la casa de don Antonio, señor de Cedillo; las casas de Periañez, el estudio de gramática, con otras muchas de mayorazgos y caballeros: baxamos luego á la parrochia de San Bartolomé de Sansoles, de cuyos moradores no podemos asignar otro particular, antes son de notable mezcla, porque está casi junta de çinco ó seys parrochias comarcanas; están en esta parrochia: las casas antiguas de don Ramiro de Guzman, las de don Pedro Herrera, las de don Luys de Calatayud, señor de Provençio; las de don Alonso de Rojas, capellan mayor de Granada y arcediano de Segouia; las de don Juan Çapata dela Çerda; las de don Hernando de Mendoza; y otras muchas de caualleros y mayorazgos. Subimos desta parrochia á la de San Cristóual, avitada de panaderos y texedores de seda, está en su distrito la casa de Juan Gomez de Silua, las casas que labró el doctor Vergara, que al presente son de Mesa; las casas de don Diego de Guzman, Embaxador de Veneçia; las casas de don Juan de Arellano; las casas del regidor Francisco Sanchez de Toledo; las casas del regidor Luys Gaytan, y otras

muchas de caualleros y mayorazgos: dende aquí baxamos á la parrochia de San Çebrian, que cae en las haldas de Toledo, á la salida del rio Tajo; es avitada de perayles y tundidores y tintoreros, y en la rribera de tenerías y curtidores, pero por la mayor parte en esta parrochia se trata el obraje de los paños: entramos des desta parrochia de San Cebrian, en la mayor de Toledo, ques la de Santo Tomé, la qual es muy antigua y bien poblada de varios ofiçios, exerçiçios y calidades de gentes: ay en esta parrochia de Santo Tomé muchas casas de ilustres y caualleros nobles de antigua familia, delas quales me acuerdo, la del marqués de Villena, avnque arruynada y destruyda, pero en sí muestra la majestad que tiene su edificio, la de la duquesa, la de la encomienda de Toledo, la del conde de Fuensalida, de la casa de Ayala; la de don Juan de Silba, la de don Gutierre de Guevara; la del liçenciado Herrera, la de don Diego Carrillo, la de don Alonso de Tobar, la de don Pedro Carrillo, y otras muchas de valerosos caballeros y antiguos çiudadanos: cae en este distrito vna espaciosa y proveyda plaza que dizen de Santo Tomé y una carnizería de quatro mesas, junto á la qual está la reja nueva de los fieles executores con una capilla ençima. Al bien aventurado Sant Ylefonso de Moncada, dende la qual á San Salbador está una calle ancha y espaçiosa y llana para qualquier exerçiçio, la qual hizo don Diego de Çúñiga, é porque non dize al propósito deste capítulo, relatar los benefiçios, capellanías, cofradías, hermitas y ospitales que ay en cada parrochia, los dejarémos para los capitulos donde se piden, pues en este tratamos solo de casas y edifiçios, bajamos de aqui la vertiente de la sierra háçia la vega llana donde se remata una parte dela çiudad ques la parrochia de San Martin, y en ella están dos puertas, la una es la puente que dizen de San Martin, por estar en su parrochia, y agora se llama de San Julian, y la otra es la puerta del Canbron que antiguamente ansi se llamó, por una mata grande de espinosas canbroneras que cabe ella estaba, y agora se llama de Santa Leocadia, dela de San Martin diremos ques uno delos mas ynsignes edifiçios desta çiudad por su fortaleza, altura y hermosura. Hiçola á su costa el Arçobispo de Toledo, Don Pedro Tenorio, y á le dado mucho balor, lustre y ser el dicho Señor y Yn.° Gutierrez Tello, Corregidor en Desenbargalla de los Zéspedes de un antiguo torrejonzillo que en ella estaua y almenalla y ponen en ella la ymagen del sancto á quien está dedicada ques de San Julian, Arçobispo de Toledo, junto á la cual á fortalezido y allanado el camino de su entrada questava el mas rustico y agreste cosa que se puede ymaginar ántes que entren en la puente: á la mano derecha está el monesterio de Nuestra Señora de Gracia, dedicado á Sancto Agustin de los frayles de su horden poblado, en este monesterio fue la casa del infelize rey don Rodrigo, que por su concupicienzia y pecado perdió á España, y delante dél y á su lado en el remate del muro eran las Vistillas, que antiguamente tenian los çiudadanos y mugeres nobles y rregaladas como lugar mas çercano para salirse á recrear, de las quales con la puente y corriente del rio e riberas e ysla de huertas y arboledas es la mas espaçiosa, deleytosa y agradable vista que ay en toda esta çiudad, y por estar çercana a la plaza delante de los frayles que sirve de çimenterio a los pobres que mueren en el ospital de la misericordia, e por el descuydo delos

comisarios de los muros deste pueblo, estaba tan arruinada llena de rranblas y quiebras, que ya no venian á las tales vistas sino gente oçiosa y perdida porque en sus cóncabas no solamente se cometian delitos pero deshonestidades y malos exenplos. En el dia el dicho Sr. Tello, corregidor, trató con los alarifes e personas ábiles en la arquitectura e xometria, é subiendo un poco los muros y recibiendo la plaça que de onsario servia con vn pretil fuerte y descansada escalera, allanó una hermosisima plaza y paseadero delante delas dichas vistas e muro, que no solo lo serviran de deleyte alas nobles y regaladas donzellas y matronas, mas de lonja á los negociantes y eclesiasticos que a él con quietud quisieren tratar de sus facultades; debajo desta estaua una garganta ó despeñadero por do algunos açacanes y labanderas baxauan al baxo dela puente, este tanbien puso en llano discurso ganando ençima dél otra plaza que dela mayor parte delas vistas se derriua para que en ella ansi mismo puedan tener vista los oficiales y trabajadores y los criados y caballos delos que en la plaza alta se recrearen; á la otra parte del camino antes de entrar en la puente labradas plazas altas para el rrastro dela carne que se sortea fuera dela carniçeria los martes y sabados y para mercado de las bestias, por ser esta puente é la puerta del Canbron por donde mas ganado obejuno viene a esta çiudad. Entiendese que de bajo dela plaza que al presente se va allanando para rrastro, se an de hacer muchas bóbedas para tiendas y bodegones de la gente que alli se congregare, los quales dan rreconpensa a Toledo del gasto de esta obra, y será causa que muchos valdios que tiene esta çiudad despoblados cabe esta puente se pueblen, e la çiudad se ennoblezca y aumente de nuevas casas en esta parrochia de San Martin; enfrente de su yglesia cae como dicho es la puerta del Canbron, que al presente se repara y adorna por el dicho Señor Tello con la ymagen de nuestra patrona Sancta Leocadia virgen y martir, por ser esta puerta por donde fue arrojada á la hermita que debaxo della tiene, hasta la qual tanbien el dicho Tello de los terraplenos que alli avia, allanó un camino y subida fácil desde la vega a la dicha puerta, y otro al rrio que cae debajo delas Vistillas: está en esta parrochia la casa del Duque de Maqueda, marqués de Elche y señor de Torrijos, la que comenzó a labrar Don Pedro de Mendoza, la de Gerónimo de Soria, que fue de Vasco de Acuña y las de otros caballeros çiudadanos y mayorazgos.

*(Se continuará.)*

Director y propietario, D. G. Cruzada Villaamil.

# ITALIA ARTÍSTICA.

SR. D. EDUARDO DE MARIÁTEGUI:

MI QUERIDO AMIGO:



ENGO que cumplir contigo dos deudas sagradas. Es la primera, darte públicamente las gracias por el acierto y buen talento con que has dirigido EL ARTE EN ESPAÑA en todo el tiempo que ha durado mi viaje á Italia: y es la segunda, dedicarte mis cartas sobre la *Italia artística;* que con tanta insistencia me pedias desde Madrid para insertarlas, durante mi ausencia, en EL ARTE EN ESPAÑA. Quede, pues, saldada mi primera deuda haciendo pública mi gratitud, y sea principio del pago de la segunda, esta primera carta que deberás considerar como un aparte de las siguientes, porque escrita aquí, al calor del entusiasmo revolucionario, al ruido de los vivas á la libertad, y participando de la efervescencia política, no ha de ser pura y exclusivamente artística. Brota de mi pluma con poderoso

esfuerzo el deseo de saludar desde las columnas de EL ARTE EN ESPAÑA la grandiosa revolucion que está realizando nuestra cara patria en uso del derecho de su soberanía y con la fuerza que asiste á toda causa cuyo santo lema, cuyo único fin son la libertad, el órden y la moralidad.

Uno de los últimos dias del mes de Setiembre hallabame yo en Nápoles casi olvidándome y olvidado de mis amigos, embargado mi pensamiento todo en la contemplacion de las desiertas calles y abandonadas casas de Pompeya; de los sombríos subterráneos de Herculano; de los bronces, mármoles y frescos del gran Museo Nacional; de los lienzos de Rivera y del Dominiquino; del incomparable panorama que se ofrece desde la humilde celda del cartujo de San Martin; de la luz, la vida, el fuego y el calor de aquella atmósfera; de la negra y empinada cumbre del Vesubio; de la alegría que aquel suelo, aquel cielo y las aguas de aquel golfo imprimen á los napolitanos; y de tal manera me extasiaba, que creíame sumido en el más delicioso ensueño que producir pudieran los ponderados efectos del más misterioso narcótico.

Aquella tarde al acabar de comer en el café de Europa situado al fin de la calle de Toledo, frente al teatro de San Cárlos, pedi un periódico para ver cuál de los teatros de Nápoles ofrecia funcion más á mi gusto donde pasar aquella noche. Era en Nápoles mi teatro favorito el *Teatro de Fondo,* cuya compañía dirigen los célebres Belloti-Von y Cesare Rossi: busqué primeramente este teatro y hallé que anunciaba, ¿qué dirás mi querido Eduardo? *Il Tanto per cento;* comedia del caballero A. Lopez de Ayala. No está léjos del café de Europa aquel coliseo, pero lo que cruzó por mi imaginacion, todo lo que yo pensé en los pocos momentos que tardé en llegar á las puertas del teatro, no habria tiempo de leerlo, si yo supiera escribirlo, durante un viaje de Madrid á San Petersburgo. El nombre de Ayala me despertó de mi ensueño italiano, y la patria, nuestra querida España, más querida cuanto más léjos la tenemos, se presentó toda entera y en un solo conjunto á los ojos de mi alma. Yo sabia la conspiracion que se elaboraba, para rescatar á nuestro país del vergonzoso yugo que le oprimia, yo

sabia que no podria tardarse muchos dias en dar el primer grito de libertad en las costas andaluzas, y el pecho se me llenó de orgullo y de entusiasmo el alma, al ver que uno de los hombres que en primera línea habia de acometer tan noble empresa era el poeta cuyo genio iba á admirar y seguramente á aplaudir aquella noche un pueblo extranjero. Pensé anunciar á Ayala por el telégrafo, á la salida del teatro, el éxito que aquella noche alcanzara su comedia en Nápoles. ¿Pero adónde dirigirle mi amistoso saludo? ¿Quién sabe dónde estaria en aquellos momentos, qué peligros correria, cuál seria el puesto que le habrian señalado los jefes de la revolucion? Esto pensaba yo mientras tomaba billete en el despacho del teatro, cuando oigo gritar á mi lado: *gli giornali di oggi con la rivoluzione d'Spagna e la caduta de gli Borboni*. Si me hubieran aplicado el alambre de una máquina eléctrica no habria seguramente experimentado mayor conmocion que la que me produjo aquel grito que con todos sus pulmones repetian cien muchachos corriendo por la calle de Toledo y por el mole de Fondo.

El mundo artístico huyó de mi mente desde aquellos instantes; yo devoraba los partes telegráficos, queria penetrar por ellos hasta los accidentes de la revolucion, todos sus detalles. El pensamiento me parecia tardo, y la distancia que me separaba de España se presentaba á mis ojos inconmensurable, infinita. Los nutridos aplausos con que interrumpia el público la comedia de Ayala, me excitaban más y más; pero solo, entre aquella muchedumbre, sin hallar otro corazon que latiera como el mio, sin tener cerca de mí quien sintiera lo que yo sentia, toda mi ansiedad se concentraba en aplaudir como un frenético, y lo hacia no á las grandes bellezas de la obra sino á España, y á los héroes que habian llamado á todos los españoles para salvar la honra de la patria. A la mañana siguiente salia yo de Nápoles para Roma, y á los pocos dias sali de Roma para Madrid.

Si no te hubiera hablado ya de mí, muchísimo más de lo que debiera, te contaria más de un episodio de mi viaje, al paso por Génova y Turin, despues de saberse la huida de la ex-reina, episodios que te harian gracia y que yo no hubiera podido soñar, porque ¿de dónde podia figurarme que habia de haber sido llevado en triunfo en país extranjero, por ser español y antiborbónico?

Preciso es que las saludables y vivificadoras reformas de la revolucion lleguen á todas las esferas de la Administracion pública, y que su principio regenerador circule por todas las arterias, por todas las venas y llene hasta el más pequeño de los vasos del gran cuerpo social llamado Estado.

No es posible que las artes, que son la bella expresion del sentimiento y que obedecen siempre al espíritu que domina en todas las épocas, que reflejan los grandes principios sociales políticos y religiosos de las naciones, los usos y costumbres de los pueblos, sus creencias, su historia política y en una palabra, la civilizacion entera de la humanidad, puedan permanecer extrañas á estas grandes revoluciones y hayan de ser indiferentes á las conquistas de la libertad y del derecho individual.

Prueba es de tal imposibilidad, que, aún circunscribiéndonos al caso presente, no se puede dejar de reconocer que tambien ha sido el arte agente y no poco poderoso en la gran propaganda de la libertad.

Demuéstranlo claramente las tendencias de muchas de las individualidades que honran nuestra pintura nacional, á perpetuar y enaltecer los altos hechos que consigna la historia de las luchas mantenidas por el pueblo español para conquistar sus libertades y los momentos en que las ha asegurado ó ejercido. Con la libertad conquista el hombre su personalidad, el uso de todos sus derechos, y así es que todo aquello que depende del esfuerzo individual, garantido está ya por la revolucion que ahora se realiza. Pero en materia de bellas artes no depende todo del indivíduo, y es preciso que el espíritu de reforma penetre por todas partes, llegue á todas las esferas de la Administracion, que no quede rincon que no sea por ella invadido, que no haya una sola rama, que no haya una sola hoja del árbol que no disfrute de la rica y saludable sávia que produce la libertad. Para conseguir pues que en la esfera de las bellas artes y sus manifestaciones penetre el nuevo espíritu que simboliza la revolucion, forzoso es que la Administracion á quien compete, indispensable es que el Ministerio de Fomento sea revolucionario, y en breve tiempo y sin doblarse, ni cansarse, realice las reformas en cosas y en personas que la justicia, la ilustracion, el decoro nacional y en una palabra, la revolucion exige y aconseja.

Cese ya la indolencia, acabe el desórden, concluya para siempre el

monopolio y la perniciosa influencia que han dominado hasta aquí en el campo de las bellas artes. La libertad de enseñanza proclamada por la revolucion, la institucion del jurado y el propósito de que desaparezca todo monopolio, causas son que deben de imprimir nueva marcha á la vida oficial de las bellas artes en España.

Veo, mi querido Eduardo, que he adelantado algunas de las especies que quiero tratar otro dia con mayor detenimiento; pero tú que sabes cuánto tiempo hace que pido á Dios y que trabajo en mi humilde esfera, porque se consiguiera el triunfo de nuestra regeneracion política y social, comprenderás, conociendo mi carácter, cuán difícil habria de serme encauzar mis sentimientos y refrenar mi entusiasmo por la revolucion, en los primeros momentos en que tomo la pluma despues de llegar de Italia, encontrándome la patria que dejé medio muerta y olvidada de su honra, levantándose noble, valiente, poderosa y magnánima, y ofreciendo á Europa el ejemplo de una revolucion cuyas formas y cuyos sentimientos generosos no fué dado alcanzar á ninguna de las grandes revoluciones que registra la historia de la Europa moderna.

Ya ves cuán poco te hablo de artes en esta carta. Ya te lo anuncié desde el principio, pero te prometo la enmienda y empezaré desde el próximo número á dar á conocer á los lectores de El Arte en España, lo que es Pompeya; lo que encierra el gran Museo de Nápoles; el valor artístico del Vaticano; la gran escuela veneciana, reina del color; la florentina, madre de todas y señora del dibujo; y todo en fin cuanto en Italia llama en primera línea la atencion del aficionado á las bellas artes. Y no dejaré tampoco de tratar de nuestras colonias de artistas en Roma y en Paris, tan entusiastas, tan aplicadas y tan distintas en su modo de ser. Perdona pues, y perdonen nuestros lectores estas treguas que á nuestras cuotidianas tareas de estudio crítico-artístico acabo de conceder, que muy pronto letras y grabados darán abundante texto y nuevo interés á nuestras columnas de El Arte en España, porque abrigo hoy la nueva conviccion de que no podemos conocer nuestras artes, ni saberlas debidamente apreciar, sin haber estudiado á la madre Italia.

Tuyo G. Cruzada Villaamil.

# CIRCUNSTANCIAS

## QUE DEBEN CONCURRIR

## EN LOS

# PERITOS TASADORES

## DE OBJETOS DE BELLAS ARTES.

---

La calificacion y tasacion de pinturas y demás objetos relacionados con las Bellas Artes, es asunto de la mayor importancia y trascendencia, digno por lo mismo de meditado estudio y de una especial atencion, si han de precaverse y evitarse los graves perjuicios que en determinadas circunstancias pueden seguirse á los intereses de los particulares, bien así que á los artistas y á las artes en general. La equivocada calificacion que se haga de un cuadro, determinando como original estimable lo que acaso sea una mala copia, ó por el contrario, dando como copia lo que es original, trae consigo consecuencias funestas de larga y penosa enumeracion.

Esta interesante materia, mirada hasta de ahora con desdeñosa indiferencia entre nosotros, puesto que los Peritos tasadores oficiales no tenian obligacion de acreditar ni la calidad, ni la aptitud de artistas para el desempeño de tan delicado cometido, ha sido causa de lamentables errores, como no podia menos de suceder; porque, si bien eran aptos para justipreciar el mobiliario de una casa, carecian de los conocimientos necesarios para hacer un exacto avalúo de todos aquellos objetos que se relacionan con las Bellas Artes, á las cuales por lo regular debian ser extraños.

Suelen ocurrir tasaciones de pinturas, bien por efecto de disposiciones testamentarias y particiones de familia, bien por mera curiosidad, ó como punto de

partida para toda clase de transacciones. En cualquiera de estos casos, son de absoluta é imprescindible necesidad, un exquisito tacto é inteligencia; cierta costumbre de ver y apreciar cuadros; un estudio sério de la historia del arte, de sus vicisitudes, de su engrandecimiento y decadencia, y conocimiento tambien de los precios que alcanzan hoy los cuadros en los mercados extranjeros, donde són muy frecuentes las ventas, y cuyos catálogos con la nota de los valores obtenidos, ya por sí solos, constituyen un dato curioso, de útil y provechosa consulta. En esto, como en todo lo que depende del comercio y de los caprichos de la moda, hay variaciones continuas, no siendo extraño ver alcanzar precios subidos á algunas pinturas, sólo por haber pertenecido á tal ó cual personaje, ó por haber formado parte de esta ó la otra coleccion, con lo cual queda justificada la especie de que el cuadro muchas veces recibe su valor del clavo que lo sostuvo. Ni tampoco es raro ver llegar su turno á ciertos y determinados autores, que el capricho unas veces, y la especulacion otras, consiguen poner de moda, no habiendo á las veces una justa proporcion entre el valor material que alcanzan sus obras y su verdadera importancia artística. Aparte de esto son tambien considerados ciertos cuadros y estimados en más de lo que valen, por la escasez que de ellos se advierte, y el interés que inspiran, ya por su antigüedad, ya por la curiosidad que excitan sus autores, especialmente aquellos cuyo orígen se remonta á los primeros tiempos del arte. Esta circunstancia realza su valor, y la adquisicion de tales obras en ocasiones dadas puede completar un eslabon falto, de la gran cadena historial de la pintura.

En tres grupos principales deben dividirse aquellas obras del arte que el comercio por un lado, y la inteligencia y racional crítica por otro, han considerado de importante y necesaria adquisicion.

Pertenecen al primer grupo, las de los celebrados maestros de todas las escuelas conocidas, y cuyo valor material siempre con su mérito respectivo en armonía, habrá naturalmente de aumentarse en proporcion á su menor nûmero y á su buen estado de conservacion.

Corresponden al segundo grupo, las obras de los artistas anteriores al renacimiento, que dieron los primeros pasos, desde el siglo XIII en Italia y Alemania, y en el XIV y XV en España y Francia, preparando los caminos y echando los cimientos del arte que poco más tarde, en el siglo XVI, llegó á su completo desarrollo y perfeccion.

Los interesantes trabajos, debidos á los artistas ilustres, cuyos nombres registra la historia, y á otros muchos de ignorados nombres no menos apreciables, son hoy

buscados con loable empeño para completar la historia del arte, y estudiar las alternativas por qué ha pasado.

Muchas de las obras de tan apartadas épocas se estiman más por la antigüedad que arrojan, que por los medios empleados para su ejecucion; pues desconociendo sus autores, como no podia menos de suceder, las reglas de la composicion, las leyes de la perspectiva, los recursos del color y sus acordes, las perfecciones del dibujo, y el estudio del natural, etc., etc., fijábanse exclusivamente en dar una expresion seráfica y tranquila á las imágenes que representaban, no sin que á vueltas de las indicadas faltas, se perciba cierta inocente y cándida espontaneidad, tan sencilla como rica de interés.

Estas obras son igualmente buscadas con solicitud, y apreciadas cual se merecen, no sólo bajo el punto de vista arqueológico, sino por la cadena perfectamente eslabonada que ellas forman; y su estudio es muy importante para venir en conocimiento de ciertos detalles de lejanas épocas, así en trajes, como en armas, muebles, usos y costumbres, detalles que sin este medio de investigacion hubiera sido imposible llegar á comprender. Sirven tambien para apreciar los pasos que se fuéron dando paulatinamente, y los progresos sucesivos del arte que enriquecieron y elevaron á su más alto grado de majestad y grandeza, no sin gloria imperecedera, los inmortales Buonarrotti, Vincci y el pintor de Urbino.

El tercer grupo lo componen aquellos cuadros que el lujo, y más que todo, el capricho explotado por el interés puso de moda, y que siquiera sus autores, antiguos ó modernos, estén considerados como artistas recomendables, las más de las veces no corresponde su mérito al fabuloso precio que han obtenido.

Sin perjuicio de ocuparnos más adelante de todos aquellos objetos relacionados con las Bellas Artes, darémos por ahora la preferencia á los cuadros, por lo mismo que son los que más abundan, y los que originan mayor número de tasaciones.

No una vez sola con la mejor intencion de la persona llamada para tasar pinturas, se han cometido verdaderas herejías artísticas, elevando á la categoría de obra maestra un cuadro de abigarrado y desapacible color, ó bien no estimando en lo que vale tal otro cuadro de reconocido mérito artístico. ¡Cuántas veces esta lamentable ignorancia habrá hecho concebir esperanzas quiméricas, y cuántas otras habrá asimismo lastimado los intereses de las familias! Casos de esta especie hemos tenido ocasion de presenciar, y no pocos han sido los que han llegado á nuestra noticia.

Penetrados de la importancia que encierra este asunto, digno como al principio

digimos, de especialísima atencion, vamos á tratar de él con el detenimiento que requiere, examinándolo bajo los puntos de vista siguientes:

1.º Qué condiciones ha de reunir la persona llamada á desempeñar el delicado encargo de tasador.

2.º Cuáles han de ser igualmente necesarias para ponerse en aptitud de justipreciar una pintura.

3.º A qué clase de consideraciones deberá ceñirse el artista tasador para el buen desempeño de su cometido.

4.º Qué deberá tener presente el tasador para ser lógico en la apreciacion que haga de los cuadros.

La primera y principal circunstancia de que debe estar adornado el perito tasador, es una rectitud inquebrantable, para que juzgando siempre con arreglo á conciencia, ni ceda al incentivo del medro personal, ni se doblegue á exigencias particulares, elevando ó rebajando el precio de los objetos que se proponga tasar.

No habrá, pues, de exigir más honorarios que los que legalmente le correspondan como premio de su trabajo, sin aumentarlos en ninguna ocasion, ni bajo pretexto alguno, con detrimento de los intereses de aquellos que en él depositaron su confianza.

El cargo de tasador deberá ser desempeñado por un artista pintor y restaurador á la vez, circunstancias ambas en nuestro juicio muy necesarias para el mejor desempeño de los trabajos que le son peculiares.

La primera condicion, sin ir acompañada de la segunda, acaso no seria suficiente en la mayoría de los casos, á menos que, especiales y no comunes conocimientos, se encargaran de suplir la falta del segundo de los indicados requisitos.

Mas como quiera que la experiencia nos haya demostrado lo mucho que se ignora en materia de restauracion, aun por algunos de aquellos que llevan con justicia el título de artistas, no deberá extrañarse que sobre este punto insistamos, seguros de lo indispensable que es á un tasador reunir las cualidades preindicadas de pintor y restaurador.

Nadie más que un artista, conocedor de la historia del arte y de las diferentes maneras que tiene de manifestarse, puede estar al alcance de ciertos detalles, que por insignificantes que parezcan á primera vista, han de ser siempre útiles para guiar la opinion y formar criterio cuando se trate de aquilatar el mérito y valor material de un cuadro.

Averiguado que sea el autor de una pintura, y en esta investigacion ha de haber

el mayor cuidado y detenimiento; sabida la importancia y el grado de aprecio que en el arte llegó á conquistar; conocida asimismo la escuela á que pertenece, si es que autor conocido no pueda señalarse; asegurada ó puesta en duda, ó negada su originalidad, y por último, descubierta su procedencia, ya sea imitacion ó copia, no hay duda que se tendrá mucho terreno adelantado para señalar el valor que le corresponda, con lo cual habrá llenado su deber el artista, y el interesado sabrá en cualquiera ocasion á qué atenerse, pudiendo obrar con entero conocimiento de causa.

¿Es dable á cualquiera con sólo ser aficionado, aún suponiéndole muy entendido, emitir su opinion sobre la originalidad de un cuadro, marcar su autor, su escuela, etc., y señalar al propio tiempo su precio? Mucho nos cuesta creerlo. A más de un artista hemos oido decir con una franqueza digna de alabanza, no serle posible determinar la mano maestra que pintó tal ó cual cuadro; si es ó no original; á qué estilo pertenece, y qué valor pudiera dársele, remitiéndolo todo al juicio de otra persona conocedora y más autorizada por sus estudios especiales para decidir acerca de todos y cada uno de estos puntos, á cual más interesantes.

Si, pues, un artista familiarizado con los cuadros é identificado con las bellezas propias de determinados maestros; habituado al estudio de esas mismas obras, y ejecutando de contínuo como á su profesion cumple, llega el momento de no saber responder categóricamente en materia de filiacion, estilo y procedencia de un cuadro, ¿cómo se quiere que una persona ajena al arte pueda, sin un desapoderado orgullo, emitir su dictámen con todo el acierto y la latitud que tan espinoso asunto exige?

El tasador, pues, segun tenemos indicado, debe ser pintor y restaurador, ó por lo menos muy versado en la restauracion, hermana, puede decirse, y auxiliar poderoso de la primera. Sin los conocimientos de la restauracion y sin los medios de que ella dispone, por muy hábil y entendido que sea el artista, no podrá en algunas ocasiones estar al alcance del verdadero estado de conservacion de una pintura, especialmente hoy, que apenas si habrá un cuadro completamente intacto, es decir, en su tela vírgen, y tan puras y brillantes sus tintas en cuanto es posible, atendida la accion del tiempo, como cuando salió de las manos de su autor. Acostumbrado á ejecutar y reforzada su inteligencia con la práctica de comparar, podrá sin grande esfuerzo, conocer y afirmar si un cuadro está bien ó mal restaurado; si se encuentra barrido ó deslavazado; si su estado actual permite recomposicion y

hasta qué extremo, cuyas circunstancias, tenidas en cuenta, han de servir de base para la señalacion de precio.

Segundo punto.

¿Cuáles han de ser las condiciones igualmente necesarias para poder justipreciar una pintura?

No es lo más comun que todos los restauradores estén adornados de los conocimientos indispensables para deslindar el orígen, importancia y calidad de las pinturas que deban ser objeto de tasacion, y esto admitido, la calificacion y valuacion que de ellas hagan, ni podrá ser justa ni arreglada, exponiéndose con esto á dar un fallo equivocado que puede causar perjuicios gravísimos.

A la cualidad de restaurador, ha de ir unida la de haber estudiado los orígenes del arte, cuya guarda le está confiada, la formacion creciente y desarrollo de las escuelas de pintura, estilos especiales que las determinan y separan unas de las otras, ya por el color, ya por la ejecucion, ó por la composicion y manera de ser de cada una, debiendo además tener conocimiento de los autores y de sus discípulos más aventajados.

La historia sagrada y profana, la del arte en general desde su orígen, y la de los artistas en particular, es un estudio de suma importancia para no confundir las escuelas ni el estilo peculiar de cada autor, á parte de los medios empleados así en los asuntos, como en los tipos, trajes, armas, muebles y demás accesorios de un cuadro.

La formacion, desarrollo é importancia respectiva de las escuelas, constituyen otros tantos datos curiosos, y por extremo interesantes para poder clasificar los cuadros, especialmente cuando en estos no aparezcan claramente revelados sus autores.

El conocimiento de los maestros y de los discípulos que siguieron su manera, prestará recursos para no cometer errores que son muy comunes, atribuyendo á determinados artistas obras que no tan sólo no hicieron, pero que ó no habian nacido, ó habian ya dejado de existir cuando fuéron ejecutadas; confusion lamentable y por demás frecuente, no estando al alcance de las varias maneras que cada artista empleó durante su carrera. Teniendo presentes las diferencias que separan á los maestros de sus discípulos, no se caerá en el ridículo extremo de vituperar faltas que los primeros no cometieron, y de aplaudir bellezas, que los segundos no fuéron capaces de concebir.

A merced de comparaciones contínuas y del concienzudo estudio que se haga,

estudio que por muy detenido que sea, nunca ha de pecar de prolijo, podrá el ratista venir en conocimiento de lo que es original, imitacion ó copia.

No es menos importante tener muy presente la manera de firmar de los pintores, y las firmas puestas en algunos cuadros, firmas que en muchos casos deben su existencia á groseras y descuidadas falsificaciones.

Tan varios son los juicios que se formulan tratándose de cuadros, que bien puede asegurarse que esta materia es la que más se presenta á frecuentes controversias, no habiendo por lo regular dos opiniones unánimes. Para conciliar en lo posible estas diferencias, y para que el artista tasador pueda desempeñar dignamente su cometido, veamos á qué clase de consideraciones deberá ajustarse, que es el tercer punto de que ofrecimos tratar.

Primeramente, del exámen que se tenga hecho de un cuadro, y de los estudios antes de ahora consignados, debe colegirse si es original, imitacion ó copia; cuál es su verdadero estado de conservacion; qué importancia conquistó el autor; á qué escuela pertenece; si es ó no escaso el número de sus obras; y finalmente, qué aprecio ó valor material ha conseguido entre los inteligentes y aficionados.

La originalidad en un cuadro, es en todas ocasiones la circunstancia más atendible, y esto unido á su buen estado de conservacion, debe ser el principal regulador para la señalacion de precio. Sin estas dos circunstancias, dicho se está, que por muy importante que sea la obra, ha de desmerecer, y por consiguiente, el precio que se la señale, ha de estar en consonancia con su estado.

Dejando para más adelante el razonar sobre las clases de deterioros que pueden producir la depreciacion de una pintura, veamos ahora cuáles hayan de ser los originales que deban alcanzar mayor estima.

Sabido es que los jefes de escuela como sus fundadores, merecen ser colocados en primer lugar, y que con arreglo á la importancia de las obras, y á la nombradía de sus autores, deben justipreciarse sin perder de vista su mérito respectivo y escasez que de ellas haya. Conocidos son los maestros de todas las escuelas, para que nos detengamos aquí en enumerarlos; así, pues, siguiendo la marcha establecida dirémos, que por rigorosa escala, corresponde á sus discípulos el segundo grado de importancia, excepto aquellos, que por la celebridad que alcanzaron, merecen ser colocados á la altura de los maestros.

El valor que á las obras de unos y otros se atribuya, ha de estar sujeto por consiguiente á iguales consideraciones; teniéndose presente el tamaño de los cuadros, la época más ó menos brillante de los autores, el género de la composicion, la im-

portancia del asunto representado, los medios empleados para su desarrollo y su estado de conservacion para fijar la cantidad en que deba estimarse; porque es indudable, que un cuadro de historia, no puede equipararse á un simple estudio, boceto ó retrato.

Ya hemos dicho que en materia de pinturas y antigüedades de todas clases, el capricho, y muchas veces el charlatanismo han hecho subir á cantidades exageradas, ciertas y determinadas obras de dudoso mérito.

Los asuntos y tamaños de los cuadros, influyen no poco para la venta, y esto se encuentra perfectamente explicado, sin más que fijarse un momento en la manera de ser de la sociedad actual. Hoy por lo regular, los cuadros de asuntos sagrados, á no haberlos ejecutado los más distinguidos profesores, no son ni estimados en lo que valen, ni buscados, aun cuando estén en perfecto estado de conservacion.

Los goces materiales sobrepuestos hoy á los del espíritu, lo reducido por otra parte de las habitaciones en lo general, son causa de que se dé mayor estimacion á los cuadros de pequeñas dimensiones, y á una bacante medianamente pintada, que á un cenobita magistralmente ejecutado por el valiente pincel del insigne Ribera.

Por consecuencias de no muy bien encaminadas restauraciones antiguas y modernas, se han perdido muchos cuadros, y entre ellos algunos debidos á los más celebrados maestros. El inconsiderado afan por una parte del impaciente aficionado, codicioso de investigar sin tino al adquirir un cuadro, la clase de colorido que pueda tener, bien que esté oscurecido por la suciedad que el tiempo ha ido amontonando; bien que se halle restaurado, despojándole con sobrada ligereza de los repintes que lo cubrian, es causa en ocasiones de males irremediables. La ignorancia por otra parte del comerciante rebuscador, y la esperanza del lucro, son tambien causa de innumerables profanaciones artísticas, como lo son no menos, la proverbial rudeza del campesino, y la falta de conocimiento y de instinto (hablamos en general), de los que en mal hora llegaron á poseer cuadros estimables. Pero entre tantos verdugos y atormentadores del arte, ninguno más cruel ni más encarnizado que el insensato, que sin títulos de ninguna clase, ciego de orgullo, presume de hábil restaurador, y en la ridícula creencia de que tan delicada profesion está reducida á rellenar agujeros y cubrir grietas, baña de color todo el cuadro, recurriendo al barniz para que con su brillo disimule sus torpezas; todos, en fin, unos más, y otros menos, han contribuido con sus indiscreciones, á que una gran parte de los cuadros estén deslavazados y barridos. Los que como nosotros hayan tenido la cu-

riosidad de estudiar y de seguir en lo posible, las vicisitudes por que han pasado muchas pinturas, especialmente desde la extincion de los conventos; los que hayan podido apreciar los infinitos de todos géneros que en los palacios de los grandes, fuéron desde épocas lejanas hasta los primeros años del siglo presente, el principal y más rico ornamento; los que en fin hayan recorrido las pequeñas colecciones particulares, habrán observado el sin número de mutilaciones consumadas.

La imperiosa ley de la moda en no muy apartada época, hizo relegar á los sótanos y buhardillas, multitud de cuadros interesantes é infinidad de objetos curiosos, sustituyendo los unos, con el papel pintado, y los otros con los ridículos muebles del Imperio.

Las pinturas, que por fortuna se libraron de los perniciosos efectos de la polilla, y de la humedad, vendidas las más por insignificantes cantidades, han enriquecido á muchos, que aprovechándose de la ignorancia general, adquirieron interesantes obras de celebrados maestros.

Hemos dicho que deberá tenerse en cuenta para la tasacion de un cuadro, el estado en que se encuentre; esto es, si se halla en perfecta ó mediana conservacion, y si está barrido ó repintado.

Conviene mucho advertir, que el mal estado de una pintura es algunas veces aparente, pues que si consiste tan sólo en hallarse cubierta de groseros repintes, ó bañadas sus tintas de grueso y amarillento barniz, defectos son estos que pueden hacerse desaparecer fácilmente, quedando el cuadro en su primitiva lozanía y brillantez.

El cuarto y último punto que nos resta tratar es este: qué deberá tener presente el tasador para ser lógico en la apreciacion que haga de un cuadro.

De los precios que señale un perito al tasar los objetos que le fuesen presentados, depende la mayor parte de las veces su fácil ó imposible enajenacion.

A no estar un cuadro bien forrado y perfectamente restaurado, debe considerársele bajo dos puntos de vista, ó sea representando dos valores, uno al que su mérito le haga acreedor, y el otro, por el gasto necesario que deberá hacerse en él para disfrutarlo cual se merece, y poder apreciar en toda su extension sus bellezas. Esto supuesto, y para abarcar en lo posible cuanto conduzca á ilustrar el presente trabajo y el objeto á que va encaminado, nos parece oportuno advertir, que para conciliar los intereses del comprador sin desatender los del dueño de los objetos valuados, debe procurar el tasador no desatender las anteriores indicaciones, con lo cual facilitará en su dia la enajenacion de los objetos que hubiese tasado.

La forma más á propósito y conveniente que el artista deberá dar á su cuaderno ó pliego de tasacion, habrá de ser la empleada generalmente en los catálogos razonados, enriqueciendo sus asientos con cuantas noticias verídicas pueda adquirir relativas á los objetos tasados, y dando así mayor importancia á su trabajo.

Para proceder con claridad y órden, principiará por separar los cuadros, clasificándolos por autores ó escuelas y despues por asuntos, sin mezclar los sagrados con los profanos, ni los cuadros de historia con los de género, ni éstos con los retratos, países, perspectivas y bodegones. Terminada esta clasificacion, numerará los cuadros, valiéndose de un pincel y color al óleo, ó bien de pequeños trozos ovalados de papel, adheridos con cola fria á uno de sus extremos, y guardando en la numeracion el órden antes establecido. En el borrador que forme y que deberá conservar como resguardo, colocará el número al frente del autor ó de la escuela á que pertenezca; seguidamente describirá el asunto, consignando las particularidades y señales que contenga el cuadro, tales como letreros, numeraciones antiguas y modernas, firmas, la materia sobre que esté pintado, el estado de conservacion, si está ó no forrado ó restaurado, si tiene ó no marco, y las medidas, terminando con fijar la cantidad en casilla aparte, todo lo cual ha de ir al final autorizado con su firma.

Para tasar y valorar con acierto otros diferentes objetos de Bellas Artes, como tapices, iluminaciones en pergamino ó vitela, miniaturas en marfil, acuarelas, esmaltes, dibujos originales, grabados, objetos de marfil, esculturas, bajos relieves y talla, deberá tenerse en cuenta, como hemos advertido para las pinturas, la época á que pertenezcan, su originalidad y mérito respectivo.

Para la apreciacion de iluminaciones antiguas, ya formen parte de manuscritos, ó bien aunque separadas procedan de aquellos, habrá de considerarse la época á que correspondan, el grado de conservacion en que estén, y su mayor ó menor importancia artística. Para la apreciacion de estos objetos es de suma conveniencia el conocimiento de los raros y preciosos manuscritos enriquecidos con interesantes miniaturas, conservados en la famosa biblioteca del Escorial, la Nacional de Madrid y otras varias de las provincias de Sevilla, Valencia y Barcelona, y en los archivos de las catedrales de las mismas ciudades, y las de Oviedo, Toledo, Búrgos, Gerona y otras, de todo lo cual da noticia detallada D. José María Eguren en su Memoria sobre los códices más notables conservados en los archivos eclesiásticos de España: con relacion á los dibujos originales, especialmente los de los maestros

más afamados, pocos son los que se encuentran hoy, pues si bien amantes de este género de curiosidades, conservan algunos, los más interesantes se han diseminado en los Museos extranjeros ya de bastantes años atrás, consagrados á reunirlos, aumentando cada vez más sus preciosas y abundantes colecciones.

Hechos con frecuencia los dibujos sobre papel más ó menos grueso, como ligeros apuntes ó borrones de primera intencion, por los artistas desde los últimos años del siglo xv hasta nuestros dias, han estado más expuestos que cualesquiera otros objetos á desaparecer. Esta circunstancia ha sido parte para que no haya llegado hasta nosotros más que un escaso número de dibujos, y estos, en gran parte, manchados, desgastados y deslucidos, bien por haber perdido el vigor y firmeza de sus principales trazos, hechos por medio del lápiz negro ó rojo, bien por los torpes restauros ó retoques, ó bien por las manchas que de todas clases, y debidas á la accion del tiempo se han ido poco á poco acumulando. Además de los lápices, han acostumbrado algunos artistas hacer sus apuntes con ayuda de la pluma, manchando las sombras principales y estableciendo las medias tintas por medio de la tinta comun, dando los toques de luz en muchas ocasiones con el albayalde ó el clarion.

Para poder apreciar la importancia y originalidad de los dibujos, es preciso que el artista tenga más que medianos conocimientos de la manera de hacer de cada autor en particular, y que así como en los cuadros revelan por sus trazos la mano que los hizo, á cuyo fin la escogida y vasta coleccion del Museo del Louvre le suministrará abundantes y preciosos datos.

Una observacion de mucha monta debemos hacer en materia de dibujos.

Algunos dibujantes de no escaso ingenio han ensayado años atrás los medios de sorprender la buena fe del aficionado, falsificando dibujos y firmas, echando mano de papel con marcas verdaderas que acreditan su antigüedad, habiendo conseguido imitar con acierto y gracia la manera de apuntar, acentuar, trazar y manchar de tintas que determinan y señalan á los mejores artistas.

Con los grabados ha sucedido lo propio y en mayor escala que con los dibujos, pues sabido por muchos es las innumerables y repetidas falsificaciones que se han hecho de los principales maestros, con especialidad de las aguas fuertes de Renbrant y los grabados de Dürer, Marco Antonio y otros.

Sin salir de nuestro país, podrá el artista buscar rico manantial de conocimientos é instruccion, estudiando la curiosa y abundante coleccion de grabados últimamente adquirida para la Biblioteca Nacional.

Las miniaturas, ya sean de retratos ó asuntos históricos ó fabulosos, ejecutados

sobre marfil, tafilete, vitela y cabritilla, para cuyo trabajo tantos ingenios han puesto á prueba su paciencia, alcanzan por lo general escasa estimacion, exceptuando algunos artistas de justa nombradía.

En lo concerniente á las esculturas y tallado, á un escultor corresponde su tasacion, como el más á propósito y adecuado para el caso.

Con respecto á los esmaltes, y muy especialmente tierras cocidas, de que tantas preciosidades en variedad de formas y brillantes colores ha producido la Italia, la Alemania, la Francia, la China y el Japon, con tantas obras que fabricaron los árabes en España, y que siguieron imitando despues las fábricas de Manises, Toledo, Sevilla, Málaga, Talavera, Madrid, islas Baleares, puede estudiar su importancia y aprender las marcas, consultando la obra que sobre esta materia se ha publicado en Francia con el título de *Histoire des poteries, faiences et porcelaines por Mr. J. Maroyat.*

Terminados estos ligeros apuntes, sólo nos resta tratar de los honorarios ó derechos que deberán corresponder al tasador. No es de nuestra competencia señalarlos, únicamente dirémos que así como es justo poner á cubierto los intereses de los particulares, no lo es menos remunerar dignamente los trabajos del artista, que abandonando los cuidados de su profesion, acude á poner en juego sus estudios é inteligencia, para erigirse en centinela avanzado de los intereses agenos.

Justo es, decimos, que se le retribuya con arreglo al servicio que presta, y al tiempo que indispensablemente habrá de emplear en el desempeño de su importante cometido.

Madrid 10 de Julio de 1868.

VICENTE POLERÓ.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## MEMORIAL

DE ALGUNAS COSAS NOTABLES QUE TIENE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO, DIRIGIDO Á LA C. R. M. DEL REY DON FELIPE DE AUSTRIA, MONARCA DE LAS ESPAÑAS Y NUEVO MUNDO. POR LUIS HURTADO MENDOZA DE TOLEDO, RESPONDIENDO Á LOS MUY ILUSTRES SEÑORES JUAN GUTIERREZ TELLO CORREGIR Y TOLEDO, AL PLIEGO QUE LE FUÉ DADO DE LA INSTRUCCION DE S. M. ACERCA DE LAS DILIGENCIAS QUE MANDÓ HAZER PARA LA IMPERIAL HISTORIA DE LOS PUEBLOS Y COSAS MEMORABLES DE ESPAÑA. AÑO DE 1576.

*(Biblioteca del Escorial ij L. 4.)*

(Continuacion.)

Dende aquí subimos á la parrochia de San Salbador la qual avnque es pequeña, es de noble gente poblada, tiene muchas casas de Iltres. y caballeros, como son las de Lope de Guzman, las de Don Juan Gaytan, las de Don Luys Carrillo, señor de Pinto, las de Don Juan Çapata de Sandobal, las de Don Juan de Ayala, e parte de las casas arçobispales. Entramos deste distrito en la parrochia de Santo Antolin en cuya yglesia tambien está la adbocaçion e parrochia de San Marcos, mozárabe, de quien en su lugar diremos: yncluyese tambien en esta parrochia la mayor parte de las casas arçobispales, la casa de ayuntamiento que al presente se labra con gran magestad y hermosura, las casas del Dean de Toledo, las casas del Arçediano de Toledo anexas á sus dignidades, las del auditor Don Pero Nuñez de Herrera, donde subcedio el licenciado Pedro de Herrera regidor de Toledo, con otras muchas de caballeros, mayorazgos, çiudadanos. Salimos de aquí á la mas alta cumbre de los dos montes, o cabezos que ay en Toledo, el uno de los quales es donde está fundada la casa y alcázar Real de su Magestad. A el otro esta parrochia de San Roman, de quien escriviremos: tiene esta parrochia anexa otra yglesia que se llamava todos Santos que cae en la esquina de la carzel real y se deshiço e yncorporó en el monesterio de la madre de Dios, y sus parrochianos se yncorporaron é aplicaron

al dicho Curado de San Roman; son en esta parrochia las casas del Conde de Cifuentes, las casas de Don Juan Pardó, Señor de Malagon y Paraquellos, y patron del Ospital de San Juan Baptista que fundó el cardenal Don Juan Tabera, las casas de Don Gr̄a. de Toledo señor de higares, las casas de Don Pedro Niño, las casas de Gutierre Lopez de Padilla, las casas de Lope Gaytan, las casas que fueron de Don Martin de Ayala, las de Don Pedro de Silba, las de Martin Niño, las de Juan de Merló, las de Moraco de Porras, la carzel Real, la qual antes de la venida del dicho Señor Corregidor Tello, estaba tan ynfame, sucia y corrutible, y arruynada que mas pareşia poçilga de animales que casa de hombres; el dicho Tello la renovó, labró y adornó y ensanchó, y en muchas partes fortaleçió con los aposentos y providencias á sus ofiçios convenientes, de tal manera que no se tendrá por afrentado el çiudadano muy noble que en ella fuere detenido, porque para todas las calidades de gentes y delitos ay sus divisiones y apartamientos. No me alargo en esta parrochia en muchas mas casas que se hallan de mayorazgos, caballeros y çiudadanos. Dende aqui deçendimos á la parrochia de Santa Leocadia, antiguamente llamada parrochia de los nobles porque hera y es abitada de herederos y hombres de grangeria de canpo: son en esta parrochia fundadas muchas casas de caballeros y mayorazgos, la del secretario Vargas, las de Don Pedro de Silba, las de Don Fernando Vela Verda, las del regidor Alonso Franco, las de Juan de Avalos, las del regidor Salazar, y otras, de muchos mayorazgos, caballeros, nobles y principales çiudadanos; siguese de aqui la parrochia de San Joan Baptista, de poco ánbito y de mucha nobleza, porque sus moradores son mercaderes y çiudadanos muy antiguos que an conservado las casas y apellidos de sus anteçesores: estaua en esta parrochia la muy Ylustre y antigua casa de Don Juan Hurtado de Mendoza, conde de Orgáz y Santa Olalla y prestamero mayor de Vizcaya, subcesor de Don Estéban Yllan, en cuya morada nació el bienaventurado San Ildefonso, Arçobispo de Toledo, e hasta oy estan patentes algunas pinturas de su oratorio, estas conpraron para su ayuntamiento y templo los padres teatinos que dizen de la compañia de Jesus, de quien en su lugar diremos; las casas de Fernando Niño, las casas del jurado Diego Sanchez, y las casas y adarbe del noble y antiguo linage de los Sanpedros, con el ospital del nunçio Don Francisco Ortiz, donde curan y encarçelan á algunos locos: ay tambien otras muchas de nobles caballeros, mayorazgos e çiudadanos; luego subimos a la menor y mas antigua poblaçion de Toledo, donde está la parrochia de San Ginés, cuya yglesia es edificada de un anctiguo y pequeño tenplo lleno de pilares a la traça de la Hermita de la Cruz, y es tan pequeña yglesia que sola una capilla que tiene hecha de un palaçio, es mayor que toda ella; debaxo desta yglesia enpieça la cueva que llaman de Hercules tan celebrada en las historias antiguas de España e tan estupenda que por no poder sus çiudadanos dar de su viaje notiçia, les echaron una pared e muro que á çinquenta pasos çerrase, la qual mando rronper, abrir y linpiar en parte el cardenal Siliçeo, e con hachas entró en ella, mas dexó el començado deseo á causa que halló mucho ynpedimento de tierra y vasura e bajas argamasas para poder pasar adelante, creesé segund opinion del bulgo que pasa debajo del rrio Tajo hasta Sevilla, de la qual no ay otro

testimonio sino el ynçierto e ynfinito camino que tiene, e no auer paresçido mas algunas personas que temerariamente an entrado. Está en esta parrochia la casa de Martin de Rojas, caballero de anctiguo linage, y las de otros nobles y çiudadanos; es poblada esta parrochia de muchas tiendas de espezeria y de las de alfahareros que el vulgo llama la sal, por el barro blanco y salado que en ellas se vende coçido. Rematamos estas parrochias latinas con la capilla que se dize de Sant Pedro que está dentro en la sancta yglesia de Toledo y ansi en su visita y jurisdiccion es subgeta á su cabildo; es parrochia noble y de gentes de negocios y artes mecanicos poblada, porque en ella habitan plateros y libreros y toda la alcayzeria donde los mercaderes venden sus paños á la vara, confiteros, çereros, calçeteros, çapateros y merçeros, y la gran contrataçion de negocios que dizen las quatro calles donde los mercaderes se ayuntan á sus medios y tratos, de las quales la vna va á los tundidores, la otra á los calçeteros, y otra al alcana y espeçeria, y la otra que en dos está diuidida va á los confiteros, chapineros y çapateros de obra gruesa y prima y como parte mas junta á la Sancta yglesia donde la mas gente concurre por la sumptuosidad y magestad de su tenplo an procurado todos los ofiçios y plazas de hazer un mundo abreuiado en esta parrochia, á causa de ser sus casas la mayor parte tiendas muy pequeñas por comerçio de trato, no se hallaran al tienpo de su conputaçion muchas cabeças en cada casa porque tambien ay mas de seys cientas tiendas donde no habita gente, sino sedas y paños y mercaderias, las quales se abren de dia y se cierran de noche, porque su gente en otras casas de su biuienda están matriculadas y no es rrazon se numeren por casas, porque se yncluyen los altos de ellas en otras que son matriculadas y en este número de tiendas entran las demás que en otras parrochias de noche son cerradas, de lo qual será rrecompensa muchos sotanos de gentes habitados que al tiempo del matricular se ponen por casas, de cuya computacion se puede sacar con particular diligençia que mas de mill e dozientos y quarenta vezinos biuen debaxo de tierra sanos y buenos, morando como dicho es en los dichos sotanos. Cae en este distrito la plaça mayor que se llama en Toledo no por su grandeza, sino porque á ella ocurren lo mas y mejor de los bastimentos ansi de frutas como de caça y carnes y pescado, lo cual considerando el dicho Señor Tello, corregidor, a labrado junto a las carniçerias mayores que tambien caen en esta plaça vn meson de mucho aposento y grandeza tan espaçioso, proveido y desenfadado, que será capaz para todo genero de fruta y harrieros de pescados y caça. Junto á este está la grande carniçeria donde tambien el dicho Señor Tello a rreformado las veinte y cuatro mesas y puestola en tanta limpieza que pareçe ymposible, matandose cada dia en ella casi mill cabeças, porque para la sangre e ynmundiçias de los yntestinos dellas a hecho detrás de la dicha carniçeria dos mataderos alto y baxo con casas donde el pescado se conserve, guarde y rremoje, y aposentos de morada para alquilar á oficiales de los dichos tratos, tan buenos y limpios, que qualquier çibdadano los puede morar porque el olor que antes tenia por el qual muchas vezes las çiudades enferman y son ynfiçionadas va por debaxo de tierra por las demas minas que consumen los tesoros de esta çiudad. Están en esta parrochia las casas de Don Pedro Niño, señor de Nuez, y las de otros mu-

chos caballeros, mayorazgos y çiudadanos, y esto es lo que se puede de presente alcançar de los edificios notables y casas de yllustres en este capitulo treynta y seis, y en lo que toca á rrastros de edificios antiguos no se pueden declarar abiertamente, por que donde quiera que han sido hallados, an edificado sumptuosas casas sobre ellos: al presente a hallado el dicho Señor Tello en la plaça que allana para el rastro del ganado forastero vna cepa de una fortisima torre que fue por los leales y católicos derribada, porque avn ay biejos biuos que se acuerdan ser esta presidio y madriguera donde los comuneros sediçiosos y mal hechores se acogian y defendian de las Justiçias hasta olvidarse su delito e ausentarse desta çiudad. Hallanse tambien muchos lucillos de sepulcros de Judios y moros hechos de ladrillo y cubiertos con pilas de piedra berroqueña detrás de la hermita de Sant Eugenio, a la parte del Norte. Quanto a los epitafios antiguos, letreros e antigüallas, daran dello buena noticia el secretario del cabildo de la Sancta yglesia Hernando de Lunar, y el maestro Aluar Gomez, en el Colexio de Sancta Caterina que á muchos años que en ello an sido solícitos y curiosos, y en monedas antiguas el ylustre Don Garcia de Loaysa, arçediano de Guadalaxara y obrero mayor de la Sancta yglesia de Toledo que las va rrecogiendo.

## CAPITULO XXXVII.

*D elos hechos señalados y lugares nombrados çercanos á esta çiudad de Toledo.*

Los hechos notables que a avido en el dicho pueblo y sus terminos y campos para las antiguas historias de España los tienen contados, mayormente la moderna quel curioso Garibay de nueuo a sacado por la qual seria superfluo tornallo á relatar, pero si alguno ay creo a tenido cuydado de le notar y escrevir un capellan de su Magestad en la capilla de los Reyes nuevos, que se llama Juan Lopez de Leon, y el licenciado Horozco de quien emos hablado, los campos y lugares que en Toledo se pueden numerar como dicho es, es la casa de Sant Ildefonso, la morada del Rey Don Rodrigo, la casa del conde Don Julian a la caba, la capilla de Sancta Leocadia cabe el alcaçar, la hermita donde fue a parar quando los tiranos la arrojaron de Toledo, las tiendas de Sancho bien aya, que hacia bien a pobres y se les quedó en nombre corruto las de Sancho Minaya, el arquillo de la Judería cabe Sancto Tomé, la casa de la Sinagoga cabe Sant Benito, cuya Sinagoga de Sancta María la Blanca consagró Sant Vicente Ferrer con mano armada en el año de mill y quatroçientos y beinte y çinco. Adarave de caños de oro, vaño del Çenical, porque aqui avia vn vaño natural y fue secado campo de la matança, camino de la Puebla al Poniente la torre de la atalaya cabe las nieves al Oriente la labrança de Darrayel entre el Norte y el Puniente arriba de Lázaro Buey, de la qual dizen que al tiempo que Jesu-Christo nuestro Señor començó á predicar y obrar en Jerusalem, el Pontifice y fariseos de aquel alxaman enbiaron comisarios por todas las alxamas del mundo donde avia gente de su ley, y dandoles noticia como auia pareçido un hombre al parecer mortal e hijo de un carpintero que dezia ser el Mesias prometido en

la ley, qué les pareçia que hiziesen del. Dizese que todaslas alxamas concordaron en que le diesen muerte como á burlador, y que el alxama de los Judios de Toledo como mayores letrados expeculando sus profetas y escripturas hallaron ser el verdadero Mesias, y ansi respondieron que no devia morir si no que esperasen a lo que acabase de obrar segun estaua del profetiçado, y que los comisarios de Jerusalem, vista su respuesta corrompieron con dones á los embaxadores que con ellos venian para que falsasen las cartas y respuesta y dixesen que Toledo con Cordoua con las demas alxamas, lo qual sabido por los de Toledo fueron tras ellos y los alcançaron en el dicho pago de Darrahiyel, que es una legua poco mas de Toledo á la parte del Norte y que alli les cortaron las cabezas ençima de los tarros de la leche en que hordeñaban su ganado dandoles por nueuo renombre tarros de amargura, que quiere dezir darra hiyel, por lo cual siempre los Judios que fueron en Toledo se an tenido por mas nobles que los de otras alxamas, lo qual protestaron en la antigua conversion que muchos dellos hizieron al Rey resisbindo e al Rey titulam su antecesor que se halla en el *Reportorium Sancta ynquisicionis*, tambien es de notar que la fundacion que los Judios hizieron en Toledo fue a la parte de Sancto Tomé cabe Sancta Maria la Blanca, en la qual edificaron Sinagoga los dichos Ebreos que fueron los que truxo Pirros á Toledo, de los que le cupieron en parte de la guerra de Nabucodonosor en Jerusalem, y entiendase que de muchos de los manjares que oy vsan los Christianos por subçesion de biuienda en esta Çiudad, no fueron todos compuestos de los Hebreos por que el Rey Jalmo His, rey de los Godos, que fue grandisimo filosofo y supo que heran ynclinados los moradores de este pueblo al carnal exerçiçio por el qual gastauan los tuetanos y vinedo radical, ayuntó yerbas y espeçias saludables para reparar los tuetanos del hombre de lo cual hizo vna torta o pasta ayuntada con hueuos, a la qual le quedo por nombre caçuela moxi del Rey Jalmoxi que la ynvento, y las esfidis que se hazen de carne picada con espeçias y con gueuos las ynventó el ya contado Ferecio, que amansó la serpiente, primero fundador de Toledo, bien que otros muchos potages sobre vsas albondiguillas, caçuelas, pepitorias fueron por los Judios y árabes enseñadas como gente mísera y aprouechada de las sobras de la comida para la çena, y ansi de lugares señalados modernos se podrá escrevir poco segun lo mucho que en las coronicas pasadas hasta nuestros tiempos se an escripto.

## CAPITULO XLVIII.

*De la yglesia Catedral y de las demas parrochias de Toledo con las capillas que en ellas están fundadas.*

La yglesia catedral de Toledo como esta declarado en el capítulo treynta y seis, es la sancta yglesia de nuestra Señora de la deçension, por la que su sancta magestad hizo el dia de nuestra Señora de la O, aunque se celebra el de nuestra Señora de la Paz á vestir la casulla al bienaventurado Sant Ilefonso que su virginidad y limpieça avia defendido: del miraculoso edifiçio, capillas, prevendas y rrentas deste

memorable templo a escripto en lengua latina como dicho es el doctor Blas Ortiz, de felice memoria, canónigo y vicario de la dicha Sancta yglesia, un libro que muchos años anda impreso, mas porque de nueuo se an añadido ansi edifiçios, como limosnas y rentas, ofiçiales y peones, podrá dar dello entera relaçion el Señor Don Garcia de Loaisa, su obrero mayor y arçediano de Guadalaxara, y Lucas Ruiz, Thesorero del arçobispado y contador y escriuano de la dicha obra: de sus reliquias el Señor Don Pero Gonçalez de Mendoça, thesorero del Sagrario; de sus capillas y capellanías Alonso Sanchez, racionero, repartidor del subsidio, y escusado, de sus prebendas y dignidades. Juan Parra su refitorero y apuntador del coro. Quanto a las parrochias avnque en el capitulo treinta y seis, para declarar los edificios notables las emos nombrado, para cumplir lo que demanda este capitulo quarenta y ocho las tornaremos a declarar. Ay en esta çiudad de Toledo veinte y siete parrochias en veinte y seis yglesias, conviene a saber veinte y una parrochias latinas y seis moçaraues, de las quales estan dos moçaraues despobladas de parrochianos por averse acabado sus feligreses sin subçesion, la una es Santorcaz que está hecha monasterio de monjas agustinas, á Santa Mónica dedicadas, y la otra es Sant Sebastian. Las yglesias son estas: Santiago, Sant Ysidro, Sant Vicente, Sant Nicolas, la Madalena, Sant Miguel, Sancti Yuste, San Laurençio, Sant Andres, Sant Bartolomé de San Soles, Sant Christoual, Sant Cebrian, Sant Tomé, Sant Martin, Sant Saluador, Sant Antolin, Sant Roman, Santa Leocadia, Sant Juan Baptista, Sant Xinés, la capilla de Sant Pedro, Sant Marcos Moçaraue, Sant Lucas, Santorcaz, Sant Sebastian, Sancta Olalla, Sancta Justa. En esta primera parrochia de Santiago ay pocas capillas, á causa de ser sus feligreses pobres, y gente tratante: tienen cada.cual familia su sepultura, y ay pocas vacas que no tienen dueño, su torre es fuerte, y ay en la yglesia casa para el cura, en el coro, al lado derecho tienen los Avilas vna capilla muy antigua, aunque pequeña; tiene esta yglesia vn corral para çimenterio y delante della vna plaça con su petril para lo mismo. En Sant Ysidro por la mayor parte sus feligreses son alfahareros, y ansi como en Santiago sus enterramientos tambien son sepulturas. Esta yglesia fundada casi debaxo de tierra a la última vertiente que haze la çiudad á la parte de oriente cabe la puente nueva del rrio llano a cuya causa la dicha yglesia solia estar continuamente llena de poluo y tamo quel ayre revocava de la calle de los Acanes que está mas alta que ella, y proveyó Dios por los méritos del bienaventurado Sancto que algunas personas que tomaron cuydado de la barrer se les quitasen las çiciones, y ansi es tan frecuentada de señoras y donçellas á la barrer mayormente los sabados, que de tal exerçicio casi le an desollado aluçiado los ladrillos con tal deuoçion y el Emperador Carlo quinto varrió en la dicha yglesia para este efeto, tiene esta yglesia dentro de si vn corral para huerto y çimenterio. La yglesia de Sant Vicente mártir es la terçera, y está como cabaña en la qual veynte y tres años é apaçentado ovejas espirituales y donde fui bautiçado, y mis padres tuvieron y tienen casa proçedida de noble familia, podré dar quenta, pues ellos adornaron mucha parte deste templo ansi en dones como en los arcos, retablo y coro mayor del; su fundaçion es muy antigua en tanto grado que se dubda aver sido templo aun en tiempo de

moros, y esto consta por las rreliquias que en ella estan , y porlos titulos antíquisimos de las compras y daçiones de algunos tributos que tienen sus capillas, las quales capillas no son muchas empero son nobles, y de los linages que mas an conservado su subçesion en esta çiudad, es la primera de los de la torre, su título de Santiago, cuyo Patron es Juan de la Torre de la Fuente. La segunda capilla es de los de Toledo, su título del Espíritu Santo, cuyo patron es el rregidor Francisco Sanchez de Toledo. La tercera es de los Çisneros, su título de la Asumpçīon de Nuestra Señora, cuyo patron es el Jurado Alonso de Cisneros. La quarta es de los Torres, Suarez de Robles, su título es de la Piedad, cuyo patron es Lorençio Suarez de Robles. La quinta es de los de la Fuente Hurtado, su título es de Sant Ildefonso, cuyo Patron es Julio de la Fuente Hurtado, y es capilla prinçipal y de mucha devoçion. La sesta es de los de las quentas antigua y noble, su título es de la visitaçion de Nuestra Señora, cuyo patron es Garçi Sanchez de las quentas, vn valeroso y discreto çiudadano. La séptima es de Villamayor nuevamente fabricada debaxo de la tribuna, ó rreja que sale a la yglesia donde oyen misa los Señores ynquisidores quando no quieren baxar á la yglesia, ó á su sala á oylla, su título es del tránsito de Nuestra Señora, cuyos patrones son Alonso Diaz de la Cruz y Francisco de Villamayor. La nona es de los herederos de Anton de Fuensalida, su título es de Sant Antosi, cae debaxo de la torre, su patron es Luys de Fuensalida. La dézima es capilla de nuestra Señora de la Esperança donde está su ymagen de grandisima devoçion y antíquisimo fundamento. Aqui tienen sepulturas los Vayllos. La dézima es capilla pequeña de los dos Sant Juanes, fundóla y dotóla de vna missa cada dia Lope Hernandez de Angulo, cura que fue de la dicha yglesia. La vndéçima altar de las ánimas del purgatorio donde está un ynsigne y devoto retablo de su advocaçion. La duodécima es el arco y coro mayor con sus sepulturas en la sacristia que al presente yo poseo, y el de mas ámbito y suelo de la dicha yglesia son sepulturas de particulares.

*(Se continuará.)*

Director propietario : D. G. Cruzada Villaamil.

EL ARTE EN ESPAÑA. Nº1.



-LA CASA DEL SORDO
FRESCOS DE GOYA.

E. Gimeno gr.

# LA CASA DEL SORDO.



E las obras de Goya pocas hay tan interesantes por lo espontáneas y lo muy conformes que están con el génio y particular manera de ser de su autor, como aquellas pinturas que llenan las paredes del estudio y casa que nuestro artista se hizo construir al otro lado del Manzanares, pasado el puente de Segovia. Casi todos los biógrafos del pintor aragonés registran esta mansion de Goya, y dicen que era conocida por las gentes de los alrededores bajo el nombre de *La casa del Sordo,* faltándoles añadir que aún todavía hoy los nietos de quienes tal nombre la pusieron, siguen llamándola del mismo modo. No es en la actualidad lo que era, la *Casa del Sordo,* cuando Goya la construyó: nuestro artista mandó hacer una casita pequeña compuesta de planta baja y principal, pobremente fabricada y de muy poca superficie. A esta modesta mansion añadieron los descendientes de Goya más habitaciones con algun lujo construidas, y trasformaron la primitiva y pobre casa del artista en un palacio de modesto aspecto. Testigos presenciales nos han asegu-

rado, que de tal manera respetaron los descendientes de Goya las dos habitaciones que él ocupaba, que hasta hace una docena de años, fecha en la cual vendieron estos aquella propiedad, aún se conservaban tal y como los habia dejado Goya, las brochas, pinceles, colores, cazuelas y cuantos utensilios usó para pintar al fresco y al temple. Vendida la casa de Goya con el jardin, huerta y tierras que la rodean á una sociedad extranjera, se temió por un momento que habrian de desaparecer las pinturas que aún se conservan en las dos habitaciones que hemos mencionado. Pero bien pronto desaparecieron estos temores, porque los nuevos propietarios extranjeros aprecian, quizá más que los españoles, las obras de arte del pintor de Cárlos IV. No se dejó de intentar por algunos aficionados, salvar de todo evento las pinturas de Goya, trasladándolas al lienzo; pero son tantos los gastos que exige esta operacion, y tan malo el resultado obtenido en una prueba verificada á costa de un aficionado á pinturas, que se abandonó la idea de trasladarlas, y hoy continúan lo mismo que se encontraban en su primitivo tiempo.

Si España fuera un país tan artístico como Italia, si los hombres que rigen sus destinos, ya con la espada, con la palabra ó con la pluma supieran apreciar lo que son, lo que valen y lo que significan las páginas de la historia del arte de un país, seguramente la *Casa del Sordo* perteneceria al Estado y seria uno de los muchos monumentos artísticos con que España deberia de contar. Pero como hay que tomar á cada país segun lo que es, y no está al alcance de nuestra humilde y pobre posicion poner remedio á esta indiferencia y falta de aprecio á las glorias artísticas de nuestra patria, habremos de limitarnos á lamentar estos males; pero al mismo tiempo debemos tambien tratar de corregirlos en todo aquello que esté al alcance de nuestras fuerzas, por grandes que sean los sacrificios que nos exijan estos propósitos.

En la imposibilidad, pues, de adquirir por nuestra cuenta las pinturas de Goya y hacerlas trasladar al lienzo y colgarlas despues en los salones del Museo nacional español, concebimos la idea de reproducirlas por medio del grabado al agua fuerte, y darlas á la estampa publicándolas todas en nuestra revista. Algun biógrafo extranjero de nuestro artista





LA CASA DEL SORDO
FRESCOS DE GOYA.

E. Gimeno.

Goya, ha llenado varias páginas de su obra ocupándose de estas pinturas, y ha reproducido dos ó tres de ellas, desgraciadamente faltas de carácter. Esta circunstancia era, pues, un motivo más que nos obligaba, como españoles amantes del arte y exclusivamente dedicados á su estudio, á publicar todas las pinturas de la casa de Goya, con todo su carácter y hábilmente reproducidas por un artista español que sintiera y supiera interpretar con acierto el fondo y la forma de las obras de Goya. Nuestro malogrado y querido amigo D. Eduardo Gimeno, reunia en alto grado todas las condiciones apetecibles para este objeto, y por lo tanto, inmediatamente le encomendamos que reprodujera al agua fuerte todas las pinturas de la *Casa del Sordo*. Pretendiamos hacer en El Arte en España un estudio de todas aquellas pinturas, acompañado de sus reproducciones. Con nuestro querido amigo nos acercamos al propietario extranjero de la casa de Goya. Con júbilo, con gran satisfaccion, con entusiasmo inmenso, acogió este señor nuestro propósito; puso á nuestra disposicion toda su casa, y á los pocos dias comenzaba Gimeno á copiar al óleo las pinturas, y el que esto escribe principiaba á estudiarlas y reunir datos para escribir el texto que habia de explicarlas. Pero la Divina Providencia no quiso que llegara á realizarse nuestro propósito, porque en el mes de Agosto de este año se llevó á nuestro amigo á gozar de la vida eterna.

Tres son las aguas fuertes que dejó Gimeno, las cuales hemos reproducido en este tomo, y como son estas tres muy pequeña parte de todas las que debemos reproducir, y no es fácil tampoco hallar en seguida quien pueda dignamente sustituir en su comenzada obra á nuestro malogrado compañero, suspendemos por ahora la realizacion de nuestro propósito, sin abandonarle ni cejar una línea en nuestro intento. Contamos con hábiles dibujantes y agua-fuertistas que, con algun esfuerzo y un poco de perseverancia, no es dudoso que lleguen á conseguir terminar la obra comenzada por Gimeno. En el año próximo, ciertamente, esperamos dar cima á nuestro pensamieeto, y ofrecer al público en las páginas de El Arte en España la monografía y reproduccion completa de la *Casa del Sordo*.

V.

## LO QUE HA HECHO

# Y LO QUE FALTA QUE HACER

## Á LA REVOLUCION,

### EN EL PERSONAL, EN LA ADMINISTRACION

### Y EN LA ENSEÑANZA

## DE LAS BELLAS ARTES.

### I.

MUSEO DEL PRADO (ANTES REAL).—NUEVO DIRECTOR.—AL FIN HABRÁ CATÁLOGO Y OTRO ÓRDEN EN EL MUSEO.

Á consecuencia del nuevo órden de cosas establecido por la revolucion de Setiembre y tal como nosotros lo preveíamos en nuestro número anterior, ha habido hasta la fecha algunas variaciones en el personal de bellas artes. *El Consejo de administracion de los bienes que fuéron del patrimonio*, ha nombrado Director del *Museo del Prado* (antes Real Museo) al Sr. D. Antonio Gisbert, uno de nuestros primeros pintores, que por sus méritos artísticos, mil veces demostrados, y laureado por el público en una de las Exposiciones nacionales de bellas artes, es muy merecedor de ocupar tan distinguido puesto. Indudablemente con la direccion del Sr. Gisbert, y no perteneciendo ya el Museo del Prado á la última familia reinante en España, sino á la nacion, muy pronto esperamos ver el Catálogo de los cuadros, esculturas y objetos de arte de inmensa valía é importancia suma que allí se conservan, y esperamos tambien que sea más pródiga y más apreciadora la nacion de aquellas bellezas que lo fué la casa de Borbon, como se merece tan preciosa coleccion de obras de arte. Y esperamos tambien que el nuevo Catálogo pueda competir con el que creemos habia acabado de redactar uno de nuestros primeros escritores de bellas artes—unido por muy cercano parentesco con el Director á quien ha relevado el Sr. Gisbert,—y gran conocedor no sólo de la historia de la pintura española

sino tambien de la historia general de las artes, como constantemente lo está demostrando en academias y publicaciones oficiales y particulares y siempre con la elegancia, erudicion, buen criterio, recto juicio y acertado tino que tiene acreditado y que le han dado alto y merecido renombre.

No debemos dudar, ciertamente ni por un momento, que el Sr. Gisbert, que tan magistralmente sabe manejar el pincel, ha de dar sobradas muestras de sus conocimientos de la historia crítica de las artes, de la arqueología, y en especial de la vida del arte español. Muy pronto pues, tan pronto como estas cosas pueden hacerse, podrá gozar el público del Catálogo del Museo de Pintura y Escultura y con él adquirirá la patria la honra y gloria que ha de proporcionarle el dar á conocer al mundo artístico y literario nuestras obras de arte sábia y justamente estudiadas.

Tambien creemos que el Sr. Gisbert hará algunas mejoras en el órden interior del Museo, y que ciertos dias de la semana se consagrarán á entrada pública mediante una pequeña cantidad, y que dará nueva colocacion á los cuadros, tanto para que se puedan gozar mejor cuanto para que quepan más y se aproveche bien el terreno, tal y como vemos que están presentados y colocados cuadros y esculturas en varios Museos de Alemania é Italia, y tal y como lo habria hecho el Director sustituido por el Sr. Gisbert, si hubiera podido alcanzar, como hoy es fácil, que se hubieran dedicado al entretenimiento y conservacion del Museo, las cantidades que el decoro de aquella preciosa coleccion y la dignidad de la patria están exigiendo.

Más afortunado pues, el Sr. Gisbert que el Sr. Madrazo, y animado de los mejores deseos de llenar cumplidamente su nueva mision, hará, no hay duda, que el público vea bien pronto sus exigencias realizadas y alcanzará el jóven pintor el lauro y los plácemes de la opinion. Sólo una pena abrigamos en lo más hondo de nuestro corazon, y es que, con el trabajo grande que debe emprender el Sr. Gisbert, habrá de dar forzado descanso á los pinceles y privar á la pintura contemporánea de las obras que en este tiempo pudiera hacer, que bajo el punto de vista del arte moderno, valdrian más que los trabajos que le imposibilitan de hacerlas.

## II.

### Museo Nacional. — Su reforma. — Oposicion para las plazas de restauradores. —Concurso.—Malas y buenas economías en el presupuesto del Museo.

---

En el Museo del Ministerio de Fomento es más radical lo que se ha hecho, que lo verificado en el otro Museo. Hé aquí el decreto que establece el nuevo modo de ser de esta dependencia del Estado:

«En medio de la multitud de atenciones que pesan sobre el Gobierno de la Nacion al tratar de organizar los diferentes servicios de un país regenerado por una revolucion que ha abierto por fin á España las puertas de su renacimiento y progreso, el ministro que suscribe, cree cumplir con un deber de conciencia ocupándose del importante ramo de las bellas artes, preciosa y natural manifestacion de los adelantos de un pueblo y de la cultura de sus costumbres. Y mientras que con más tiempo y ocasion llega el dia no muy lejano en que el pensamiento del Gobierno se traduzca en la reorganizacion necesaria de los estudios de las artes liberales, hoy ha fijado su atencion en el Museo Nacional de pinturas, inapreciable tesoro de joyas de alto precio, que á su valor absoluto reunen la grandísima importancia de ser, con su numerosa coleccion de tablas, una página abierta donde puede estudiarse la historia del arte desde la más remota antigüedad.

El Museo Nacional de pintura y escultura ha permanecido por mucho tiempo olvidado, y los destinos dependientes del mismo han sido dados muchas veces con ligereza, sin pensar en que una restauracion mal entendida ó la mala colocacion de un cuadro pueden ser causa suficiente para malograr ó perder una obra envidiable por su mérito artístico ó valor histórico ó monumental. Necesario es ya que la garantía de la oposicion aquiete á lo menos la conciencia del Gobierno en cuanto á la importancia de las restauraciones, y que el personal del Museo se reduzca á las proporciones modestas que debe tener, hasta que, contando con local donde ensancharse como ardientemente desea el ministro que suscribe, pueda abrirse al público y mostrar á todo el mundo el valor de lo que encierra. El presente decreto obedece á este doble pensamiento; reduce en un 20 por 100 los gastos del Museo y somete á la oposicion y á la mayor garantía de suficiencia posible los destinos que establece.

Por tanto, en virtud de las atribuciones que me competen como individuo del Gobierno provisional y ministro de Fomento, vengo en decretar lo siguiente:

Artículo 1.º La planta de empleados del Museo Nacional de pinturas se compondrá de un director, un restaurador, un ayudante de restauraciones y forrador, un conservador, un escribiente, un carpintero engatillador de tablas, y cinco vigilantes.

Art. 2.º La plaza de restaurador asignada al Museo Nacional por este decreto se proveerá por oposicion, con arreglo al programa que forme al efecto la Academia de San Fernando.

Madrid 21 de Noviembre de 1868.—El ministro de Fomento, Manuel Ruiz Zorrilla.»

Conformes estamos con el buen deseo que á esta disposicion anima tanto en lo concerniente á la economía que quiere realizar cuanto al respeto que manifiesta á las bellas artes, pero no es posible, conocido á fondo lo que es aquel Museo—como por desgracia ó por fortuna tenemos la obligacion de conocerlo—conceder y públicamente manifestar que los buenos propósitos han producido el fin que se desea-

ba. No paremos mientes aquí, en las faltas de exactitud que en el preámbulo se cometen al apreciar lo que es el Museo Nacional y al datar la antigüedad de sus tablas, porque estas faltas, si bien es verdad que en documentos oficiales son de mucha gravedad y grandemente lamentables, no es menos cierto que algo se debe dispensar á los primeros momentos de una revolucion, porque agitado todo, y variando siempre el personal de las direcciones, no es fácil acertar de primera intencion, mucho menos en cuestiones de arte que exigen especiales estudios, no muy familiares por cierto á aquellas personas consagradas especialmente á la política.

Se ha suprimido, y con mucho acierto, el cargo de Subdirector con sueldo, hace ya más de dos años inútil, porque habiéndose vuelto á crear en 1863 para que se ordenase el Museo, se formase y publicase el Catálogo, que tuvimos el honor de hacer, no tenia ya objeto puesto que nada habia ya que hacer para el Subdirector, habiendo la plaza de Director. Esta supresion por lo tanto producia una economía de veinte mil reales en el presupuesto del Museo. Pero el provecho que se conseguia con esta supresion, se ha perdido por entero dotando con aquellos veinte mil reales el cargo de Director, cargo que en los veintiocho ó treinta años que el Museo cuenta de vida, jamás ha tenido sueldo, y que en justicia no debe tenerlo tampoco, como con razon han pensado los gobiernos de todos los partidos que se han sucedido en el poder desde el año de 1839, atendiendo á que no siendo posible por falta de local á propósito presentar el Museo como deben presentarse y se presentan todos los Museos del mundo, este cargo está sobradamente remunerado con el honor que desempeñándole proporciona. Y aún como prueba mayor de todo ello, añadirémos que no han faltado quienes con grandes merecimientos se han ofrecido á desempeñar gratuitamente dicho cargo. El Sr. Ministro ha creido sin embargo más conveniente dotar aquel destino y proveerle en un desconocido, que nunca ha logrado premio alguno en ninguna de las muchas Exposiciones en que ha tomado parte, ni alcanzado ganar un puesto en las muchas oposiciones á que se ha presentado. Este nombramiento ha parecido poco oportuno y hasta peligroso al público en general, ya artístico, aficionado ó curioso. Si como creemos justo se reservan los puestos de Directores de los Museos de pinturas para los pintores y escultores, como premio merecido y recompensa digna de su mérito, debiera con mejor criterio, haberse hecho lo que ha hecho el *Consejo de administracion de los bienes que fuéron del patrimonio,* esto es, haber nombrado alguno de los jóvenes que han obtenido primera medalla en público certámen en las Exposiciones; pues no responde á principio ninguno de equidad y de justicia, nombrar á un adocenado jamás premiado, cuando

están ahí pintores como Palmaroli, Puebla, Llanos, Casado, Hernandez y otros, muchas veces laureados con los primeros premios. Quizá estemos ofuscados, pero nos parece que descansa nuestro argumento en un principio de justicia incontrovertible.

No somos los primeros que hemos de decir que las plazas de restauradores no pueden sacarse á oposicion de la misma manera que una cátedra de la Universidad. Si se ha de juzgar por comparacion de los ejercicios que hagan los opositores entre sí, seria preciso que los restauradores restaurasen un mismo cuadro, como uno es el tema que desarrollan los opositores á cualquier asignatura. Esto es imposible en este caso y por absurdo no ha menester demostracion. Como la oposicion ha de ser para demostrar que los restauradores saben restaurar y restaurar bien, preciso seria dar á cada opositor una obra maestra para que la restaurara, y cuanto más bella y más importante fuera la obra restaurable, mejor se conoceria la pericia del opositor. Ahora bien, preguntamos nosotros y con nosotros el sentido comun: ¿hay quién se atreva á poner en manos de todo el que quiera presentarse á una oposicion de esta clase, un cuadro que sea una buena, importante y rica obra de arte? Pero supongamos que se entreguen á los opositores cuadros malos y de ningun valor, para no perder nada en el caso de que no supieran restaurar. ¿Qué se habria conseguido con esto? Saber que los opositores sabian *dibujar mal* y *colorir peor* una cabeza ó un extremo: es decir, que se sabria que sabian hacerlo mal, que sabian hacer lo que no se hace nunca, porque nadie es tan loco que gaste su dinero en restaurar un lienzo que nada vale, y no hay Museo en el mundo que guarde lienzos de ningun mérito. Pero aún hay más á nuestro juicio. Creemos nosotros que siempre será mejor profesor de una asignatura aquel que la haya explicado por espacio de diez años y sacado buenos discípulos, que aquel que haga unos brillantes ejercicios en la oposicion á la misma asignatura. Y como la restauracion es puramente cuestion de mucha práctica, parece más natural atender, para juzgar á un restaurador, á lo que haya hecho en muchos años, que á lo que pudiese hacer en una oposicion. Y para esto hay datos sobrados en el Museo, porque entre los tres restauradores cesantes, de los cuales el que menos contaba ya ocho años allí, deben haber restaurado más de doscientos lienzos, número y tiempo más que suficientes para por ellos juzgar del mérito de cada uno. Hubiéramos, pues, tenido por más acertado que se hubiese mandado celebrar *un concurso* entre los tres restauradores, y que una comision competente hubiere decidido cuál de ellos merecia quedar en el Museo, en atencion á la bondad de sus trabajos.

El 20 por 100 dice el preámbulo que se economiza en el presupuesto del Museo con el nuevo arreglo. No sabemos oficialmente los sueldos que se habrán asignado á la nueva plantilla de personas, pero suponemos y aún nos atrevemos á negar la verdad de esta aseveracion del decreto, y sólo nos convencerémos de que los equivocados somos nosotros, cuando por el Ministerio de Fomento se publique la plantilla del personal del Museo. Y decimos esto porque es un hecho que se ha aumentado ya el personal de la restauracion, contra lo que el decreto dispone. Y como no nos place criticar nada en estas materias sin proponer el remedio y sacar á plaza lo que á nuestro humilde juicio debe hacerse, hé aquí comparada una enfrente de otra, la plantilla actual y la que nosotros hubiéramos aconsejado al Sr. Ministro de Fomento si hubiese querido oirla.

| PRESUPUESTO DEL MINISTERIO. | | PRESUPUESTO NUESTRO. | |
|---|---|---|---|
| Un director. . . . . . . . | 20.000 rs. | Un director sin sueldo. | » |
| Un restaurador. . . . . . . | 12.000 | Un restaurador . . . . . . | 12.000 rs |
| Un ayudante . . . . . . . | 7.000 | Otro restaurador. . . . . . | 12.000 |
| Un forrador . . . . . . . | 6.000 | | |
| Un conservador . . . . . . | 7.000 | Un conservador . . . . . . | 8.000 |
| Un escribiente. . . . . . . | 6.000 | | |
| Un carpintero . . . . . . . | 5.000 | Un carpintero. . . . . . . | 5.000 |
| Cinco vigilantes . . . . . . | 22.000 | Cinco vigilantes. . . . . . | 20.000 |
| | 85.000 | | 57.000 |

Es decir, una economía del 43 por 100 sobre el presupuesto antiguo y una rebaja de treinta mil reales sobre el presupuesto del Ministerio, *aumentando* otro restaurador más, con lo cual estaria el Museo mejor servido y seria sumamente más económico para el Estado. Si al menos para el próximo presupuesto se tuviera en cuenta esta plantilla, podria conseguirse esta economía, que *nunca para el bien fué tarde*.

## III.

### Las escuelas de bellas artes.—Reforma de la enseñanza.

Uno de los más principales ramos de las bellas artes y sobre el cual debe parar mientes con gran interés y detenimiento el Sr. Ministro de Fomento, es sin duda la enseñanza que ofrece el Estado en las escuelas de bellas artes. Obedeciendo hoy á un principio radical, segun se ha manifestado ya en documentos oficiales, el nuevo criterio que ha dictado la ley de instruccion pública en España, y proclamada la li-

bertad de enseñanza, claro es que las escuelas de pintura no pueden seguir como hasta aquí, y que el Ministro de Fomento manteniéndose firme en sus propósitos revolucionarios y de convenientes reformas, ha de pensar muy pronto, si es que no lo ha pensado ya, en introducir las reformas que su criterio liberal pide en esta importante enseñanza. Difícil será, en verdad, llevar á cabo este arreglo sin lastimar intereses creados al amparo de la ley antigua, pero la revision de los expedientes de todos los profesores, que está ya mandada, quizá produzca resultados que hagan-desaparecer algunas de las dificultades que pudieran surgir para la reforma de las escuelas de pintura en lo que al personal atañe. Pero dejando á un lado esta cuestion del personal, siempre espinosa y triste, debemos llamar la atencion sobre la necesidad y precision en que se halla el Ministerio de Fomento de dar la mayor libertad posible á esta enseñanza del modo que sea más saludable. El estudio de las artes del dibujo, que no es precisamente de los de más imprescindible necesidad, pero que sí es de importancia suma, no debe de ser gravísima carga para el Estado, ni debe tampoco ser de tal género esta enseñanza que por querer lo último con todo esmero y comodidad, se sacrifiquen los elementos rudimentarios, que son los que verdaderamente tienen en sí mayor interés por la provechosa y alta·influencia que deben ejercer en la industria. Sea pues base de la reforma emprender en mayor escala la educacion elemental del futuro artista ó industrial, y aplicar más radicalmente la libertad en los estudios que sirvan puramente para el que haya de ser un artista. Téngase muy en cuenta la legislacion vigente en otros países; no se pierda de vista la necesidad constante de facilitar el estudio de las artes del dibujo; atiéndase á la falta de medios que naturalmente aqueja á la masa general de principiantes para procurarse modelos y objetos de estudios, y subviniendo á estas necesidades, teniendo en cuenta aquellos ejemplos y guiándose siempre por el criterio de la libertad de enseñanza, no será muy difícil corregir el estado actual de las escuelas elementales y superiores, con gran ventaja y provecho de las artes, de los discípulos y de los intereses del Estado.

Pero como es muy conveniente que la enseñanza de los elementos del dibujo se extienda, facilite y ponga al alcance de las clases artesanas, de manera que con mucha holgura y sin dispendios puedan adquirir estos conocimientos de primera necesidad, deberán establecerse algunas escuelas en diversos puntos de la capital, de tal manera que sea fácil al artesano asistir á ellas á horas compatibles con las del trabajo ordinario de los talleres, y en las que el discípulo encuentre la enseñanza completa, desde los rudimentos hasta el fin, y bajo un mismo profesor, de

la especialidad de dibujo que á su profesion corresponde, sin sujecion á un método especial é impuesto, sino sencillamente por el estilo, método ó modo que crea más conveniente el profesor que le enseñe. Y esto lo creemos así justo, porque suponemos que no habrá un profesor sin prévia oposicion ó concurso, que atestigue su idoneidad.

Convendrá además no escasear las clases elementales de figura, tanto porque en estas han de formarse los que luego despues se dedican al estudio de las nobles artes, cuanto porque pocas serán las artes industriales que no tengan necesidad, ó al menos no hallen suma conveniencia, en el conocimiento del dibujo y proporciones del cuerpo humano.

En cuanto á la enseñanza superior ó profesional de las artes del dibujo, debe ser otro el criterio. No conviene la multiplicidad grande que para las elementales pedimos, y se debe dejar ancho campo á la libre enseñanza particular. Pero esto no ha de obstar á que el Estado tenga tambien su enseñanza que ofrezca principalmente modelos, y toda clase de elementos de estudio que no sea fácil adquirir al jóven principiante, por regla general. Tocante á los profesores, creemos que como en otras partes acontece, no deben ser retribuidos de modo alguno ni tampoco deben hallarse recargados de trabajo los que tal enseñanza ejerzan. Ambas cosas se consiguen en otra parte, siendo los Sres. Académicos artistas, los profesores de estas escuelas superiores, turnando en la asistencia á las cátedras cada quince dias, y alternando para que de este modo se corte el amaneramiento, perjudicial en esta enseñanz asuperior, que pudiera resultar con la intransigencia del profesor, intolerable dada la enseñanza por el Estado, y sólo admisible en la esfera particular y por comun deseo de maestro y discípulo.

Cuanto llevamos asentado, que no son más que bases generales, debe á nuestro juicio tenerse muy presente si se quiere acertar y dar el impulso debido á la enseñanza de las bellas artes.

## IV.

La Academia de San Fernando.—Vicios de su organizacion actual.—Monopolio que ejerce.—Necesidad de su reforma.— No debe ser cuerpo consultivo deliberativo.—Sus funciones puramente académicas.

Nada más en abierta contradiccion con los principios liberales que animan al Señor Ministro de Fomento, ni más en lucha con el nuevo órden de cosas establecido,

desde el punto de vista de nuestra revista, que la Academia de San Fernando considerada como cuerpo consultivo y deliberativo á la vez. No es nuevo que EL ARTE EN ESPAÑA pida la reforma de la Academia de Nobles Artes: mil veces lo ha hecho y no ha sido oida nuestra voz todavía, porque causas exclusivamente del órden político imposibilitaban realizar lo que, sin embargo, estaba en la conciencia que era una necesidad apremiante. Jamás han dejado de reflejarse en aquella corporacion ciertas tendencias políticas, como lo prueban las simpatías que siempre ha demostrado á ciertas ideas, dando la preferencia para engrosar sus filas á los candidatos, á las plazas vacantes, afiliados ó simpáticos á ciertos partidos poco adictos á la causa que hoy impera. Forzosamente pues habia de tener la Academia bastantes defensores de su defectuosa organizacion, que ellos en su modo de pensar creerian naturalmente acertada y conveniente. No pedimos la reforma de la Academia en estos momentos, ni la hemos pedido nunca bajo el punto de vista académico, ó sea considerando aquella corporacion como cuerpo puramente literario y estudioso de la historia de las artes, sino en nombre de la influencia que ejerce en todo cuanto abarca la vida práctica actual de las artes, así en lo personal como en lo material, aconsejando unas veces al Gobierno y deliberando otras en uso del derecho que hasta ahora se la ha concedido, y movida siempre por el espíritu especial que anima á la mayoría de sus miembros, de los cuales no recordamos muchos en este momento que figuren ó se signifiquen en la presente época política por su adhesion á ella, aun cuando sí se nos agolpan á la memoria las posiciones políticas que muchos de los actuales académicos han ocupado, los puestos que han debido á los poderes que ya no existen, la infinidad de frases y de ideas vertidas en los documentos y publicaciones oficiales de la Academia, y la conducta, en fin, no muy espansiva, que siempre ha observado la generalidad con el público que sin recomendacion particular ha llamado á sus puertas. Como en nuestro desgraciado país suele acontecer que se da más importancia á la cuestion de personas que á las cosas, y como pocas veces habrá sucedido que una cuestion de personas no responda ó tenga por móvil ó apoyo, si no la política, la voluntad al menos de algun hombre político, importa mucho á nuestro pobre juicio que el Gobierno, ó concretando más, que el Ministro de Fomento, no permita que esté siempre en las mismas manos y sobre todo en manos que él no ha consagrado, el ejercicio consultivo, y deliberativo en casos, de los asuntos más importantes de las bellas artes. Ciertamente no ha de producir conflicto de mucha gravedad para este ni para ningun Gobierno la organizacion actual de la Academia, pero no es menos verdad que un Gobierno que reconoce la bondad de

la institucion del *jurado*; que un Gobierno que se ha levantado contra el monopolio, sea cual fuere la forma en que se ejerza; que un Gobierno que rige hoy los destinos del país en nombre de la libertad y que la lleva á todas las esferas de la Administracion, no debe, no puede consentir que continúen todavía funcionando ciertas ruedas de premioso engranaje que entorpecen la marcha libre de la administracion. Y si la Academia viene ó no desde siempre ejerciendo un monopolio, fácil es demostrarlo. Ella es el cuerpo consultivo que la Direccion de Instruccion tiene, ella quien decide en los certámenes, ella la única voz oficial en materia de bellas artes. Y, ¿son acaso únicamente los académicos de San Fernando los solos españoles artistas, ó que de bellas artes se ocupan? Cierto que no. Mayor es el número de artistas, pero infinitamente mayor, premiados con primeras ó segundas medallas que hay fuera de la Academia, que dentro de ella, y mayor es tambien el número de los que estudian la historia, la teoría y la crítica del arte, sin la medalla de académicos, que cuantos de aquellas materias tratan con la medalla al cuello. Resulta pues que un pequeño número ejerce constantemente aquellas funciones, excluyendo á la inmensa mayoría de la participacion á que en ello tienen derecho por tan interesados, cuando menos, como los académicos, ó quizá aún más, porque pocas veces suele acontecer que estos señores tomen parte activa en la práctica ó en la crítica del arte, en Exposiciones y certámenes. Y aún puede acontecer otra cosa mucho peor, que parece que alguna vez ha sucedido, y es que al presentarse á oposicion algun académico luchando con quienes no lo son, sean los jueces sus mismos compañeros y le otorguen el premio disputado, siquiera sea para mayor gloria de la corporacion. Hay pues un número de personas que cerradas en su palacio de la calle de Alcalá, sin responsabilidad alguna personal, sin que proceda del Gobierno la investidura del cargo que allí ejercen, sin abrir las puertas á nadie que no haya dado las pruebas que á ellos les parecen necesarias, para entrar en la órden, dirigen verdaderamente los asuntos artísticos del país con sus consejos y sus actos, respondiendo siempre su conducta al impulso de los que entre ellos, saben imponer su influencia. Forman de este modo una verdadera confraternidad ó asociacion, cuyo interés es comun, cuyas simpatías por lo general son comunes y cuyas deliberaciones siempre colectivas, á nada les obligan como particulares, pudiendo por lo tanto sin el más leve riesgo particular conducir sus deseos por seguro cáuce. ¿Es pues justo que en estas manos permita el Sr. Zorrilla que continúen las funciones consultivas y deliberativas de bellas artes ¿Es posible que en épocas en que no domina el capricho de un hombre, no pueda y no deba valerse el

Gobierno de quienes mejor le plazca para que le aconsejen sobre este ó aque asunto? ¿Y si el Gobierno reconoce que el jurado es en estas materias, más liberal, más responsable, más desinteresado, más justo, más amigo de la luz, más individual y por lo mismo de mayor garantía de acierto y de responsabilidad, á qué la existencia de la Academia con tales facultades administrativas? Fuera de nuestra patria, donde con más amor y mayor ilustracion se estudian y reglamentan estos servicios consultivos y facultativos, no son las Academias ó las secciones del Instituto, quienes están encargadas de ejecutarlos, ni se comete el error político de poner en manos de personas cuya eleccion no depende de la voluntad del Gobierno, la ejecucion de actos puramente administrativos. Lo mismo debemos pretender que se verifique aquí tambien, y pretendémoslo en nombre del mejor acierto, en nombre de la libertad, enemiga irreconciliable de todo privilegio exclusivo y de toda tiranía, ya sea particular ó colectiva.

Quede la Academia, como cuerpo estudioso así de la teoría como de la historia del arte, aliente y estimule estos estudios ya con las obras que ella misma escriba y publique, ya con las que premie en públicos concursos ó adquiera particularmente; que aumente su biblioteca y ofrezca su acceso sin trabas ni excusas, que presente en fin al artista, al crítico, al curioso, completo arsenal donde se encuentre cuanto se desee saber para conocer á fondo un punto cualquiera de la historia del arte, ó un problema de la ciencia de lo bello. Y el ministerio de Fomento instituya una corporacion, junta, consejo, seccion ó como le plazca llamarle, de personas conocidas en el terreno práctico y teórico de las bellas artes, que formando un cuerpo consultivo, le sirva para darle en todas las cuestiones el más sano consejo. Sea pues creada esta junta sin dispendios grandes por el Tesoro y á semejanza del Consejo de instruccion pública, del cual pudiera quizá formar una seccion. De esta manera el Estado tendria directa y exclusiva intervencion en el nombramiento de estos consejeros ó consultores, y podria, como debe, suspenderlos y renovarlos en sus cargos, segun conviniera á sus intereses administrativos y políticos. Y todos entonces, los que á esta especialidad se dedican en España, llegarian á turnar llevando su actividad y sus conocimientos al servicio de este importante ramo, y acabaria al fin de ser patrimonio de unos pocos, como lo está siendo toda la vida, con grave daño del Estado y de los particulares que se dedican á las artes ó aman y estudian sus monumentos.

G. Cruzada Villaamil.

# LA CATEDRAL DE SANTIAGO,

## SU HISTORIA Y DESCRIPCION,

## SUS ACCESORIOS Y MOBILIARIO.



Por lo que los caractéres de la fábrica indican y las noticias históricas revelan, la obra estaba terminada en su mayor parte á mediados del siglo XII, á poco de morir el insigne D. Diego Gelmirez. Faltaba sí la fachada principal y estaba parada la obra por falta de recursos cuando Fernando II fué á Santiago en 1168. Trató de darla nuevo impulso, y para ello confirmó al arzobispo el derecho que le diera Alfonso VI en 1107 de poder acuñar moneda en su palacio, y para estimular en sus trabajos al arquitecto de la obra, el Maestro Mateo le concedió, en Santiago á 23 de Febrero del mismo año de 1168, un importantísimo privilegio (publicado en las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España* de Llaguno, tomo I página 252), y en reverencia de su piisimo patron Santiago—de cuya obra tenia el gobierno *(primatum)*, y direccion *(magisterium)*—la refaccion, por toda su vida, de dos marcos cada semana (por su parte), que habian de valerle al año cien maravedís, en atencion á los buenos servicios que habia hecho á la iglesia como maestro de sus obras, y para utilidad de su persona y de la misma obra, y tambien para que los que la viesen concluida estudiasen con mayor aplicacion su arte.

Esto indica, ante todo, que el Maestro Mateo, que en 1161 construia el puente de Cesure, estaba encargado ya de la obra de la catedral en 1168 cuando de él se habian merecido buenos servicios, y es elocuentísimo testimonio de lo que en aquella edad, grosera y piadosa á la vez, se estimulaban las obras de arte y los artistas mismos.

No falta quien piense que el Maestro Mateo era francés ó que por lo menos habia recibido su educacion artística en Francia. Especies de esta índole no necesitan ni merecen séria refutacion. No queremos, sin embargo, negar con esto la posibilidad de que el Maestro Mateo fuere efectivamente francés, pues su nacionalidad nos es desconocida; pero sí negamos rotundamente que sólo un *francés,* como parece se quiera pretender, fuese capaz de haber imaginado y construido la admirable composicion arquitectónica, estatuaria, iconográfica y simbólica con que enriqueció el Maestro Mateo á la Catedral compostelana en el último tercio del siglo XII, cuando medio siglo antes corriera ya con la construccion de la Catedral de Lugo el Maestro Raimundo, natural de Monforte.

La construccion del pórtico, en que debe comprenderse tambien la pequeña iglesia que está debajo de él, llamada impropiamente la *catedral vieja,* y la parte de galería que está encima y toda la misma fachada principal, se terminó en 1188; si es que eso dice, que no lo aseguramos, la inscripcion grabada en sus dinteles, que más parece referirse á estos únicamente, y veintitantos años despues estaba ya la iglesia en disposicion de ser consagrada, como lo fué en 3 de Mayo de 1211, segun así lo declaran las curiosísimas inscripciones de las cruces de consagracion que todavía se conservan en perfecto estado.

Existe un curiosísimo documento histórico, que se conserva manuscrito en un tomo de *Varios* de la Biblioteca de la Academia de la Historia (E. 139) y que por su título, *Liber IV. S. Jacobi Apostoli*, *Argumentum Beati Calisti Papa,* parece ser una continuacion de la Historia del apóstol Santiago de Calisto II ó de la *Historia Compostelana,* escrita con alguna posterioridad á ellas, donde se halla una exacta y detenida descripcion de la Basílica compostelana, importantísima para conocer el estado en que se hallaba en la edad media. No es ese, sino la descripcion del *camino de Santiago*, el asunto principal del libro, y á pesar de eso en un solo capítulo (el IX) describe con peregrina escrupulosidad las diversas partes de que la iglesia se compone, las dimensiones y número de las naves, el de los pilares y ventanas, y hasta el de las columnas de las portadas y de las gradas de la fuente, allí se especifican con toda minuciosidad.

Por muchos y diversos conceptos es de gran importancia ese *Libro*, para la historia de la Catedral de Santiago, para la de esta misma ciudad, y para la del mobiliario sagrado es tesoro inapreciable de datos y no es menos rico en noticias artísticas, geográficas, litúrgicas y en otras muchas referentes á costumbres de la época. Por él sabemos que en la iglesia habia ocho capillas, ó ábsides menores *(octo*

*alia parva capita)*, contando con el bautisterio seguramente; que otras ocho columnas *(octo singulares columnœ)* rodeaban el altar del Apóstol, y que la iglesia tenia nueve torres, no concluidas todas; dos á los lados de cada una de las tres portadas principales, dos sobre las escaleras (*duce super singulas vites)* y la otra mayor sobre la interseccion del crucero en medio de la iglesia *(et alia major super crucem in medio Basilica*). En ese *Libro* se da por lo general á las galerías ó naves superiores de la Catedral el nombre de *palacio de la iglesia,* y en ellas, se dice allí tambien, que estaban los altares de San Miguel, San Benito, San Pablo y San Nicolás.

## III.

### *Agregaciones y reformas.*

En tres grandes períodos debe dividirse la historia de toda catedral: primero el de la construccion; segundo el de las agregaciones, y tercero el de las reformas y reconstrucciones.

Terminado el primer período en la catedral de Santiago, á principios del siglo XIII, el segundo, ó de las agregaciones, no se hizo esperar mucho, concluyendo á fines del siglo pasado por dejar enmascarado completamente casi todo el exterior dela iglesia.

La primera capilla que se agregó, de las que hoy se conservan, fué la de Nuestra Señora la Blanca ó de las Españas, cuya fecha de construccion se ignora, y cuyos caractéres arquitectónicios acusan el siglo XIII ó XIV. Levántase, de forma irregular, al N. de la capilla absidal del Salvador, que forma la cabecera del templo con grandísima sencillez.

Poco despues, ó al mismo tiempo, el arzobispo D. Rodrigo del Padron, que murió en 1316, comenzaba la torre de *la Trinidad,* ó del Reloj; la cual se dice terminó su sucesor el célebre D. Berenguer de Landoira; en la segunda mitad del siglo XIV se construia la cúpula que cubre la interseccion del crucero, comenzada tambien segun se dice, en 1384 y terminada ocupando la sede compostelana D. Lope de Mendoza (1399-1445); y algunos años despues se construia, ó se elevaba simplemente, la torre de las campanas para colocar las *grandes y hermosas* regaladas por el rey de Francia Luis XI: cuya torre, segun Castela-Ferrer, se hizo á expensas de *los reyes de Francia,* con cuyo nombre se la conocia.

La capilla del Espíritu Santo, en el lado oriental del brazo septentrional del crucero, se construyó en el siglo XV fundada por el Arzobispo D. Alvaro de Isorna

## IV.

### *Situacion, agregados y fachadas.*

La catedral de Santiago está situada al Poniente de la ciudad y asentada sobre la ladera de una colina que desciende de N. E. á S. O., por lo cual resulta que para entrar en la iglesia hay que subir por la parte occidental, ó sea por la fachada principal, *cuarenta escalones* y por la portada meridional más de una docena, y al contrario hay que bajar algunos por la de N. y E.

La iglesia está orientada, y agrúpanse en torno de ella, por N. el palacio arzobispal y las capillas del Santo Cristo, Comunion, San Andrés, Espíritu Santo, Concepcion y la *Corticela*, con sus correspondientes sacristías, las más de ellas mezquinas en extremo; por E. la capilla de nuestra señora la Blanca y algunas dependencias menores y vagos de la iglesia; por S. las capillas de Mondragon y del Pilar, la torre del Reloj y el gran edificio del Cláustro; por O. muestra libremente su fachada principal, así como por N. y S. las de los dos extremos del crucero; y por E. forma la cabecera del templo un nuevo coronado de moderna balaustrada, en el que se abren dos puertas: una que conduce á la Corticela y la otra llamada *Puerta Santa*, que no se abre sino con cierta solemnidad, en los años de Jubileo, permaneciendo en los demás tapiada; la cual comunica por un pequeño patio, donde hay algunos sepulcros, con una puertecita abierta al S. del ábside menor que forma la cabecera del templo, y está adornado de una portada, (ó más bien de una *estantería*, en que se colocaron una coleccion de estátuas procedentes, se dice, de la antigua puerta del Perdon, la que no sabemos dónde se abriria), coronada de obeliscos embolados y de tres estátuas de peregrinos que representan, la central, mucho mayor que las laterales, á Santiago, y estas á sus discípulos San Atanasio y San Teodoro.

Delante de esta portada se extiende una plaza llamada *la Quintana*, antiguo cementerio de los monjes de butealtares y de las cuatro parroquias que hay dentro de la Catedral; en cuya plaza se levantaba parte del cláustro y aún de ese monasterio hasta el año 1077, en que se deshizo por efecto de la concordia de que nos hemos ocupado ya varias veces.

Enfrente de esa portada álzase el que hasta fines del siglo XV fué monasterio de butealtares y es desde entonces convento de monjas benedictinas de San Payo. Y enfrente de la fachada Septentrional, de este extremo del cruzero, se encuentra la del que fué Monasterio de San Martin Pinario, destinado hoy á Seminario con-

ciliar; cuyos monjes, como hemos dicho, venian á la *Corticela* á celebrar diariamente los oficios hasta el siglo XI.

Esta fachada, llamada de la *Azabachería,* porque en la calle inmediata á ella tenian sus tiendas los *azabacheros*, es como hemos indicado de purísimo gusto greco romano. Compónese de tres cuerpos: el primero dórico, con cuatro columnas; el segundo jónico con otras cuatro; y el tercero es un ático con cuatro cariátides, sosteniendo la cornisa, en forma de moros esclavos. En el primer cuerpo se abren dos puertas gemelas y dos ventanas, y otras cuatro de estas en el segundo; todas ellas adornadas de trofeos y escudos de armas, bustos y florones, sobre la columna que divide las puertas se levanta una estátua de la Fé, notable más que nada por la fina cruz de piedra que tiene en la mano, y coronan la fachada trofeos militares, obeliscos y jarrones, y una estátua del Apóstol en traje de peregrino en el ápice.

La fachada principal ó del *Obradeiro*, llamado así, no sabemos bien por qué, se levanta en uno de los lados de la gran plaza del Hospital, cuyos otros tres lados ocupan completamente el Hospital Real, fundado por los Reyes Católicos, el Colegio de San Bartolomé, contemporáneo de él, y el famoso Seminario de confesores construido en tiempo del arzobispo D. Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772). Esta fachada es notable, sin duda alguna, y no puede decirse que sea churrigueresca y mucho menos llamarla greco-romana pura. Hay en ella ciertamente algunos resábios platerescos, como en otras muchas construcciones del mismo tiempo; pero dominan sobre todo las aletas, los caracoleos, y los frontones partidos, y no tanto los adornos propiamente churriguerescos; dispuestos todos ellos con prudente parsimonia, segun el gusto dominante en el país en el segundo tercio del pasado siglo.

De sus cuatro cuerpos, los dos superiores forman un caprichoso fronton, terminado en una cupulilla, adornado de varias estátuas. Las dos torres se elevan sobre un primer cuerpo antiguo; tiene tres cuerpos con sus correspondientes balaustradas coronadas de enormes obeliscos, y no carecen, como toda la fachada, de cierta gracia y esbeltez, que desdice notablemente de la mezquina escalinata que la da acceso.

Aunque la fachada meridional fué respetada por los reformistas, no se libró completamente de la manía restauradora-decorativa que los dominaba. Así es que aunque se conservan sus portadas y sus ventanas, ambas gemelas, está enmascarado su fronton, ó piñon, con una decoracion compuesta de una balaustrada, continuacion de la que corona toda la cabecera de la iglesia, interrumpida por

sus correspondientes pirámides emboladas sobre las acróteras. A la izquierda se ve la ponderada *concha* de que hablarémos al tratar de las curiosidades de la iglesia.

Componese esta fachada, tal cual hoy está, de dos cuerpos ó zonas cada uno de ellos con dos grandes arcadas gemelas, semicirculares y abocinadas, provistas de sus correspondientes columnas en los codillos de las jambas. En los dos de la zona inferior se abren dos puertas y en los superiores dos ventanas lobuladas con una columnita en cada jamba, corriendo debajo de estos una ancha y desnuda faja á modo de antepecho apoyada en canecillos de extravagantes formas. Estos arcos, inferiores y superiores, venian á formar como una portada muy resaltada, porque el piñon en que terminaba la fachada aparece, lo mismo que el de la del lado opuesto, del crucero, muy retirado por detrás de la moderna balaustrada. Atraviesan el piñon, de una y otra fachada, sencillos rosetones, flanqueados de dos arcadas ornamentales, que en esta son peraltados y en la del N. agudas rectilíneas, cuyos rosetones corresponden á las galerías, porque el resalto donde están los cuatro arcos no llega sino á la altura de la nave menor que corre todo alrededor del templo. Entre las columnas de la portada, propiamente dicha, hay algunas de mármol y notabilísimas, principalmente la que se ve en el centro de la fachada, separando las dos portadas y siendo comun á ambas á la vez por prestar apoyo á las archivoltas de mayor rádio de ellas, sobre cuyo capitel hay una especie de antefijo, formado por la union de las dos mitades anteriores de dos que parecen leones, y encima de él el monograma de Cristo. En las enjutas de los arcos superiores se pusieron tres estátuas, de las que no se conserva sino la central, bajo sencillas umbelas, y alrededor de los inferiores y en los entrearcos de ellos, hay una coleccion de antiguas esculturas de que en su lugar nos ocuparémos.

La torre de la Trinidad ó del Reloj, se levanta corpulenta unos 80 metros sobre un cuadrado de once de lado; es ogival en su primer cuerpo con arcaturas ornamentales, y airosa y original en el segundo. En el primero, y en el lado que forma ángulo la fachada y á la altura de las ventanas de esta, se ven los arranques de unos arcos, que no debieron ser hechos con otra intencion que la de construir un vasto y elevado pórtico cubierto de bóveda ogival.

El ábside mayor está adornado exteriormente de columnas estriadas en espiral, de canecillos bajo el tejaroz y de arcos trebolados encuadrando las ventanas que dan á la galería sobre el deambulatorio.

## V.

### *Interior.*

Consérvase todo el interior de la catedral, sin contar por supuesto sus accesorios, en el mismo estado en que se hallaba cuando fué consagrada á principios del siglo XIII, á excepcion de dos de los ábsides menores, que han sido destruido el uno y reformado el otro, y de las demás capillas que se han agregado, cuyas portadas con las del cláustro y sacristía, interrumpen la perfecta armonía arquitectónica, que, á no ser ellas, reinaria en todo lo interior del templo.

Una extensa y bien marcada cruz latina de largos brazos, forma la planta del templo. El pié, ó cuerpo de la iglesia, y los dos brazos del crucero, se componen de tres naves: la central de diez metros de ancho próximamente y las laterales de cuatro y cincuenta centímetros, por término medio, que dan de ancho total, tanto al cuerpo de la iglesia como al crucero, unos diez y nueve metros.

Cuarenta y seis arcos formeros peraltados, que vuelan sobre dos de las cuatro columnas que tienen adosados en sus frentes los cuadrados machones aislados, ponen en comunicacion las naves laterales con las centrales y rodean completamente á estas, menos por el gran arco semicircular, igual á los otros torales de las naves mayores, por el que se comunica con el ábside mayor, y por la portada de la fachada principal ó de los piés de la iglesia.

El ábside mide veintiun metros desde su embocadura á su fondo, y tiene igual ancho que la nave mayor; codéale el deambulatorio, que es una prolongacion de las naves menores, y comúnicase con él por once arcadas, cuya forma, así como la de los machones que las soportan, nos es completamente desconocida por el revestimiento de madera dorada que la oculta.

Las veinticuatro bóvedas de medio cañon que cubren las naves mayores y el ábside, y el cascaron de la extremidad de este, alcanzan una altura de cerca de 24 metros; y sólo muy poco más de la mitad las de las laterales y del deambulatorio que son por arista y están divididas por arcos torales peraltados iguales á los formeros. Sobre estas bóvedas corre una galería ó triforio que rodea completamente toda la iglesia, y es de la misma anchura que las naves menores y de unos seis metros de altura, salvo en la parte que cae sobre el *pórtico* que está cubierta de elevada bóveda ojival. Esta galería se comunica con las naves mayores y el ábside por grandes ventanas que cogen de machon á machon y son sencillos arcos en la curvatura del

ábside, y en el resto graciosos ajimeces compuestos de un arco semicircular y otros dos pequeños, peraltados, dentro de él, apoyados en columnitas gemelas pareadas en fondo.

La cabecera del templo se compone del ábside central ó mayor; del deambulatorio, dividido en once bóvedas, y de cinco ábsides menores que corresponden, el uno á la bóveda central, y forma la cabecera del templo propiamente dicha, y los otros á las demás bóvedas alternativamente, y están separados por muros que cierran las bóvedas en que no hay ábside; en los que se abrian grandes ventanas semicirculares con columnas en las jambas. Iguales ventanas habia tambien todo alrededor de la iglesia; una bajo cada bóveda, de las que la mayor parte están tapeadas.

Por esta razon la iglesia está aclarada hoy precisamente á la inversa que estaba en un principio, pues antes las naves laterales abundaban de luz, que la suministraban las ventanas hoy tapeadas y las centrales, por no estar hecha la cúpula, no recibian más luz que la que las venia de la galería y de las otras naves; porque en ellas no hay ventanas como en casi todas las iglesias románicas, sino que las bóvedas arrancan inmediatamente de sobre los ajimeces de la galería.

En la ornamentacion estuvieron los edificadores sumamente sóbrios, tanto, que no se puso en toda la iglesia otro adorno arquitectónico que las columnas que guarnecen los machones, las que soportan los arcos de las naves laterales y los de la galería, y los que cantonan las portadas. Ni un capitel historiado, fuera de algunos del pórtico; ninguno de los adornos geométricos tan prodigados en todas las iglesias románicas; ni un follaje más que los de los capiteles y de las patas ó grapas de las basas de las columnas.

Estas se encuentran en el interior; sin embargo, forman por sí solas un sistema solemne y majestuoso de ornamentacion, no sólo por la belleza que en sí mismas encierran, sino por el considerable número de ellas que hay esparramado por toda la iglesia, pues sólo en el interior llegan muy cerca de un millar las que se colocaron en esta forma: en los cuarenta y seis machones aislados 184; 60 repartidas por los muros de la iglesia, las cuales corresponden con las anteriores y con las del deambulatorio; 324 en los cincuenta y cuatro ajimeces de la galería; 14 en las otras ventanas sencillas; 126 en los sesenta y tres arcos torales de ella; 100 en las cincuenta ventanas de la iglesia; 122 en las sesenta y una de las galerías, y 10, cuando menos, de los machones que rodean el ábside, suponiendo que no sean sino columnas aisladas.

Los machones asientan sobre zócalos circulares ó cuadrados, alternativamente y

aparecen anilladas las columnas que soportan los arcos torales de las naves mayores; por estar corridas las impostas sobre que asientan los arcos formeros y torales de las naves menores y los de las galerías.

Encuéntranse grabados en las columnas de algunos machones gran variedad de *signos lapidarios,* los que, en esta iglesia indudablemente sirvieron para conocer las piedras labradas por cada uno de los distintos canteros que las trabajaron. Y esparcidas por las paredes de la iglesia se encuentran tambien las doce cruces de consagracion, de forma flordelisada, y encerrada cada una dentro de un círculo, en el cual hay grabada una curiosísima inscripcion. Estas inscripciones son ocho, porque dos de ellas se pusieron en tres cruces, y con sus mismos caractéres se reproducen en una de las láminas adjuntas, por el órden con que se encuentran comenzando desde los piés de la iglesia por el lado del Evangelio: tres en la nave de ese lado; dos, una enfrente de otra, en el brazo del crucero del mismo lado; dos en la cabecera del templo á los lados de la capilla del Salvador; otras dos en el brazo meridional del crucero, la una entre las dos portadas del cláustro y de la sacristía y la otra en la pared de enfrente; y las tres restantes en la nave lateral del lado de la Epístola.

Estas ocho inscripciones por el órden con que están colocadas en las doce cruces, repetida la primera en la cuarta y octava y la quinta en la nona y décima segunda, dicen:

† HOC: IN: HONORE: DEI: TEMPLUM: IACOBI: ZEBEDEI: QUARTUS: PETRVS: EI: QUINTE: DICO: LOCE: DIEI:

† UT: CRVCE: SIGNANTUR: DOMINO: CVM: TEMPLA: DICANTVR: SIC: CRVCE: SIGNERIS: ET: DOMVS: EJUS: ERIS:

† TOT: CRVCIBUS: TOTIDEM: NVMERVM: NOTO: DISCIPULORUM: ECCLESIEQVE: FIDEM: DOCVMENTA: SEQVENTIS: EORUM:

† ERA: MILLENA: NONA: VICIES: DVODENA: SVMMO: TEMPLA: DAVID: QVARTUS: PETRUS: ISTA: DICAVIT:

† CVM: NONUS: DECIMUS: POST: PASCHA: DIES: NUMERATVR: OFFICIO: PETRI: QVARTI: DOMUS: ISTA: DICATUR:

† VNDIQUE: SIGNATVR: TEMPLVM: CRVCE: QUM: DICATVR: VNDIQVE: NOS: INVNIT CRUCIFIXVS: ADUNAT: ET: UNIT:

† IN. CRVCIS: HOC: SIGNO: TEMPLVM: CVM: DEDICO: SIGNO: QUOD: VIA: SIT: LVCIS: CVOSQVE: FIDESQVE: CRVCIS:

† CVM: CRVCE. TEMPLA: VIDE: FIERI: IACOBO: ZEBEDEI: NAM: CRVCIS: ABSQUE: FIDE: NEMO: FIT: AVLA: DEI:

## VI.

### *El pórtico de la gloria.*

---

Al extremo occidental del cuerpo de la iglesia, se encuentra el incomparable *pórtico de la Gloria,* más conocido, con mengua de la ilustracion nacional, de muchos extranjeros, que de los mismos gallegos y de los más cultos españoles.

Ya hemos dicho que se señala como el año de 1168 el en que se principió, de cuya exactitud no salimos garantes; pero sí de que el dia 1.º de Abril de 1188 se habia terminado, por lo menos, la colocacion de los dinteles de los principales *portales* en que se grabó la inscripcion.

Este pórtico se compone de tres estrechas bóvedas, todas ojivales, que corresponden con las tres naves del templo y están comprendidas entre las dos torres que flanquean la fachada y era antes un verdadero narthex griego. Y decimos que era, y hoy no lo es, porque las puertas que cerraban el templo no estaban como ahora en la fachada sino en la portada interior; cual bien lo declaran los pernios que todavía se ven en las mismas jambas, donde estaban colgadas las hojas: de modo que las tres bóvedas que hoy han quedado dentro estaban entonces fuera de la iglesia.

Toda la parte exterior desapareció, sino antes, cuando se hizo la fachada. La interior se compone como queda dicho, de tres bóvedas divididas por dos esbeltas ojivas peraltadas; cuyas archivoltas, así como las de los aristones de la bóveda central, tienen sus aristas reemplazadas por toros y sus frentes por medias cañas realzadas de bellísimos florones.

La portada se compone de dos arcadas pequeñas de medio punto y abocinadas, que dan paso á las dos naves laterales, sobre cada una de las cuales se abre un ojo de buey, y de otra mucho mayor en medio de ellas tambien de medio punto y abocinada con el entreamo macizo y apoyado en un ligero parteluz formado por un haz de seis delgadas columnas. Las jambas de los tres arcos están acodilladas y guarnecidas de dos órdenes, de á tres columnas las del central y de á dos las de los laterales, y sólo están divididas las primeras, ó sean las de la arcada mayor, de sus inmediatas de las laterales, por las columnas sobre que descansan las ojivas que separan las bóvedas. De modo que las tres arcadas resultan divididas por dos robustos machones acodillados de planta trapezoidal, en cuyo lado menor tiene una columna que sube desde el pedestal hasta el arranque de los arcos y sirve de apoyo

á los arcos formeros ó sean las ojivas divisorias de las bóvedas. Enfrente de estas columnas hay con el mismo objeto otras dos idénticas, adosadas al muro de la fachada y flanqueadas de otras dos columnas que soportan otras dos y hacen juego con las de los codillos; como tambien otras dos columnas, una sobre otra, que hay en las esquinas y en el mismo lado de la fachada. Sobre todas estas columnas colocadas en dos órdenes voltean las archivoltas ornamentales de las arcadas y los aristones de las bóvedas.

La importancia grandísima de este pórtico está en su incomparable decoracion estatuario-iconográfica, sin igual en las iglesias de su estilo. Todo el entrearco central, las archivoltas de las tres arcadas de la portada, algunos capiteles, los almohadones de los arcos, y parte de los tímpanos de las bóvedas están completamente cubiertos de figuras, y además los pedestales están reemplazados por buen número de otras, las más de ellas disformes y monstruosas, y hay adosada una estátua á cada una de las columnas del órden superior, que están más retiradas que las del inferior.

Preside á esta admirable composicion en el centro de LA GLORIA, el *Salvador*, de tamaño colosal, tanto que casi ocupa toda la altura del entrearco, coronado y con nimbo crucífero, sentado y mostrando sus llagas y rodeado de los cuatro Evangelistas, representados por mancebos imberbes, que escriben sobre sus simbólicos animales apoyados en sus rodillas. y San Mateo sobre ellas únicamente, y están colocados en este órden:

SAN JUAN. SAN MATEO.

EL SALVADOR.

SAN LUCAS. SAN MARCOS.

Puestos en línea, sobre el dintel y ocupando todo el espacio libre de él, de un arranque del arco al otro, hay ocho ángeles, cuatro á cada lado del Salvador, vestidos de luengas ropas y provistos de grandes alas, que tienen en sus manos: el primero, que está de rodillas y de perfil, la *columna:* entre el segundo y tercero, que están de pié y de frente, como todos los demás, sostienen una *cruz*, casi tan grande como ellos, cogida respetuosamente con un paño: el cuarto tiene la *corona de espinas* en un lienzo: el quinto los *cuatro clavos*, tambien sobre un paño, en la mano derecha y en la izquierda la *lanza:* el sexto un largo pergamino ó *phyláctero* que puede ser el *título* ó *inri*, y un grande y bello jarro galloneado: el sétimo

empuña con las dos manos el *látigo ó disciplina* de la flagelacion: y el octavo tiene la *caña con la esponja* y otro phyláctero cuyo letrero está completamente ilegible.

El espacio que queda libre del entrearco le ocupan cuarenta y dos pequeñas figuras, colocadas en dos hileras, que representan los bienaventurados y tienen tambien en las manos los correspondientes *phylácteros.*

En la archivolta están los veinticuatro ancianos del Apocalipsi sentados, de frente, en posicion convergente y apoyando los piés sobre la archivolta menor, los cuales tienen diversos y curiosísimos instrumentos de cuerda, entre los que se distingue la *sinfonía* que tocan entre los dos ancianos colocados en la clave del arco.

La pequeña arcada septentrional la ocupa el *Purgatorio.* Sus dos archivoltas están cubiertas de figuritas que representan otras tantas *benditas ánimas,* de las que, en la archivolta superior se ven diez, sujetas por un toro ó baqueton que parece oprimirlas el pecho, y en la inferior once, en libertad: todas ellas en actitud suplicante con las manos levantadas ó con tarjetones en ellas, y entre llamas figuradas por agudas hojas.

La otra arcada del lado meridional está dividida en dos partes: la más próxima á la gloria se destinó al *limbo* y la otra al *infierno*, y separan una de otra un busto con manos de Jesus y debajo otro de un ángel, colocados ambos en las claves de las dos archivoltas, cuyos bustos tal vez signifiquen la bajada de Jesuscristo á los infiernos á sacar á los justos que esperaban en el limbo la hora de la redencion del hombre.

En el *limbo* se ven cinco almas, una de ellas coronada, que guarnecen á modo de crestería el extrados de la archivolta, y dentro de estas algunas otras en muy expresivas actitudes de temor y espanto, cobijándose bajo las grandes alas de cuatro ángeles. En el *infierno* varias almas desdichadas mezcladas con repugnantes reptiles, lagartos y sabandijas, que á unas destrozan la garganta y á otras devoran la lengua, guarnecen el extrados. En las dos semi-archivoltas hay cuatro asuntos terribles á cual más: un demonio informe de cabeza con grandes orejas y pronunciados dientes, adornado de un horrible ceñidor de que penden tres réprobos ahorcados, devora á otro de estos desdichados: otro demonio muerde al mismo tiempo las cabezas y las manos de dos condenados, á otro le tiene suspendido en el aire por un pié, y á otro le oprime con tanta fuerza la garganta por medio de una argolla, de la que tira á toda fuerza, que se le sale la lengua, hinchada de tal manera que con ambas manos no puede sostenerla: dos malaventurados son des-

trozados cruelmente; un rey aparece amarrado por las gargantas de los piés, cuya coronada cabeza masca un demonio que tiene otros condenados detrás de sí y suspende por los cabellos á uno á quien devoran las manos dos culebras.

Otro asunto semejante á estos, y de superior importancia iconográfica, y que fuera de toda duda forma parte de esta misma composicion, es el que se ve en el capitel de la columna del lado de la fachada sobre que voltea el arco formero del medio dia.

Aquí en vez de estar como en los asuntos anteriores un solo demonio encargado de atormentar á varios condenados, hay un solo condenado atormentado por cuatro demonios; de los cuales uno, reforzado con otro, le sujeta con una cuerda echada al cuello, y otro, auxiliado tambien de un compañero, le arranca la lengua con unas tenazas, ó le saca una moneda de la boca, como le ha parecido ver recientemente á un curioso viajero francés: en cuyo caso debe representar la *avaricia,* y no el castigo reservado al perjuro, al calumniador y al blasfemo, como hasta ahora se habia creido. En cada una de las cuatro esquinas hay cuatro ángeles, colocados sobre la imposta de que arranca la bóveda con las alas extendidas y tocando la trompeta para llamar á juicio. Sobre los abacos de las columnas, que dividen las jambas de la portada central de las laterales, hay grupos de ángeles que trasladan y purifican en grandes sábanas á las almas que del limbo de los justos (único aquí representado), y del purgatorio, ven llegado el felicísimo momento de pasar al cielo; de las cuales las procedentes del purgatorio caminan haciendo oracion, sostienen tarjetones y ostentan coronas triunfales; y es de notar, entre las que salen del limbo, por la expresion que la distingue, una pequeña figura de mujer desnuda, como las demás, y de pronunciado seno, que camina asida fuertemente á otra ánima que conducida por un ángel está muy cercana de la gloria, al propio tiempo que vuelve la vista hácia la espalda, cual si temiese quedar rezagada y no alcanzar la bienaventuranza y al mismo tiempo la atrajese hácia adentro algun recuerdo. Este episodio trae involuntaria y súbitamente á la memoria la salida de Orfeo de los infiernos. Hacen juego con estos dos grupos otros dos de á tres ángeles con pergaminos en las manos, colocados enfrente de aquellos sobre las tres columnas que separan la puerta central de la fachada de cada una de las laterales.

Veintitres estátuas poco menos que de tamaño natural, están adosadas á las jambas propiamente dichas de la puerta principal y á las columnas del órden superior que guarnecen el pórtico todo alrededor.

La del parteluz representa á *Santiago,* sentado en un *faldisterium,* cuyas patas

asientan sobre dos leoncillos. Tiene nimbo realzado de once chatones ó piedras engarzadas, un báculo de *tau* en la mano izquierda y en la derecha un pergamino desenrollado donde se lee *misit me dominus.*

En la jamba de la derecha, del observador, está *San Pedro,* caracterizado por sus llaves, que tiene en número de tres, dos levantadas y una caida, y vestido de alba, túnica, casulla y una especie de palio. A continuacion *San Pablo,* que sostiene con el manto un libro en que se lee el principio de su Epístola á los hebreos: *multiphariam multisque modis olim deus loquens patribus in prophetis.* A su lado *Santiago el mayor* vestido de alba, túnica y manto, apoyado en su báculo de *tau,* en el que hay arrollada una especie de banda, y colgando de su brazo un pergamino en que se lee: *deus autem incrementum dedit in hac regione.* Termina aquel grupo y aquella jamba el *evangelista San Juan,* de rostro juvenil, sostenido por una águila en sustitucion de las repisas adornadas de follajes y animales que sostienen las otras estátuas; tiene abierto el libro del Apocalipsi, que coge con un lienzo, por donde dice: *vidi caritatem sanctam Jerusalem novam descendentem de cœlo á Deo.*

Las ocho estátuas que cantonan los dos arcos laterales, tienen unas, pergaminos desenrollados, ó *phylacteros* y otras libros y deben representar otros tantos Apóstoles, que por estar borrados los letreros de sus libros y pergaminos y por no tener ningun atributo distintivo, no podemos determinar individualmente á quiénes representan.

De las dos estátuas que cantonan la puerta principal, del lado de la fachada, la de la derecha, entrando, representa al *Bautista,* vestido de casulla con el *Agnus Dei* en la mano y sobre el pecho, dentro de una corona de yedra; y la otra se ha pretendido que representaba á Doña Urraca, reina de Leon, colocada aquí, como en la catedral de Leon, entre los Apóstoles y otros Santos. Otros la llaman Santa Agueda, libertad que permite el tener borrado tambien su pergamino. Es de advertir sobre esta estátua que antes tenia seno un tanto pronunciado y como el vulgo diese en decir que el profeta Daniel, que está enfrente, la miraba y se sonreia, mandaron que se picase. Las demás estátuas, del muro de la fachada, son difíciles de clasificar. Las dos de la puerta septentrional representan, la del rincon un varon de luenga barba con báculo de tau y libro, y la otra una mujer muy envuelta en su manto; y las de la meridional la del rincon uno que parece Apóstol ó profeta con un libro en una mano, colocado respetuosamente sobre un paño, y señalando con la otra al ángel que tiene encima tocando la trompeta; y la otra tiene una palma, lo que indica que es un mártir.

Las otras cuatro de la portada principal que hacen juego con las de los primeros Apóstoles son de los grandes profetas ó profetas mayores': *Moises*, enfrente de San Pedro, con la cabellera partida, el báculo y las *tablas: Ysaías* cubierto con un curioso turbante, única de todas las estátuas que está cubierta, con baston y pergamino en que se lee: *isaias propheta stat ad judicam... dus... eis stat ad judicandi populos: Daniel,* de hermoso rostro y expresiva jovialidad, que fué tan perniciosa para la estátua fronteriza, tiene desenrollado el pergamino en que se lee: *danielis prophe... ecce... en... deus noster quem colim: y Jeremías,* en cuyo pergamino se lee: *hieremias propheta opus artificum universalium,* termina el grupo haciendo juego con el Evangelista San Juan.

Toda la gran portada de la iglesia asienta sobre monstruosos animales y otras figuras; en reemplazo de los pedestales de los machones centrales y extremos, y del parteluz. No debe caber duda que estas groseras figuras, toscamente esculpidas, encierran una elevada representacion simbólico-iconográfica; pero es dificilísimo al mismo tiempo adquirir exacta idea de lo que con ellas se ha querido representar, si es que cada una envuelve en sí como se ha pretendido, una alusion completa á determinado vicio, ó si únicamente con todas ellas en conjnto se quiso aludir á las perniciosas pasiones que corrompen el corazon humano.

La figura de hombre sobre que asienta el parteluz, representa indudablemente á Samson. Es de tamaño natural, tiene rostro respetable, está echado de bruces y con la cabeza levantada encarándose con los que entran en el templo, y sufriendo sobre su espalda todo el peso del entrearco; debajo del pecho tiene un tarjeton, cuyo letrero está completamente borrado, y debajo de cada brazo un leon, cuya boca abre con sus manos, convirtiéndoles en claraboyas, se dice, por donde antes penetraba alguna escasa luz á la capilla subterránea; pero nos parece, despues de bien examinados, que tenian otro destino muy diverso.

Bajo cada uno de los machones hay seis figuras; las del de la derecha, donde están San Pedro y San Pablo, representan: un oso, la primera, echado sobre su mano; la segunda, un desfigurado leon; las tres siguientes forman un grupo compuesto de un anciano echado, en actitud muy semejante á la del Samson, en medio de dos informes animales que le devoran las manos; y la sexta figura es otro grupo, de un mónstruo alado que tiene debajo una oveja ó cervatillo, donde algunos ven una enana poco pudorosa. Los del otro machon son seis caprihosos mónstruos alados de los que el primero es barbudo y tiene pico de buitre, òrejas de cerdo y garras de leon; el segundo, pico de águila y orejas de burro; el tercero, devora la cabeza de

un javalí; el cuarto, sujeta con la mano su larga barba; y los otros dos son muy semejantes á los anteriores y no ofrecen notable particularidad.

Los de los extremos son grupos de á dos informes animales, toscos y tan gastados, que no se conoce lo que representan, cuyas bocas están abiertas y hacen ó hacian el mismo oficio que las de los leones del parteluz.

Arrimada á este, por la parte interior de la iglesia hay una estátua orante, de ama ño casi natural, rostro juvenil y cabellera corta y ensortijada, vestida de túnitca de manga ancha y manto, que dejan descubierto el cuello; con la mano derecha puesta sobre el pecho y un tarjeton en la izquierda en que se lee: *architectus;* por lo cual se considera á esta estátua como imágen del Maestro Mateo, arquitecto constructor del pórtico. Es objeto de particular devocion y llámala el vulgo *ó santo dos croques* ó de las cabezadas, porque llevan los niños á tocarles la cabeza con la del insigne maestro, en la creencia de que con ello adquirirán virtud y talento. La fecunda imaginacion del malogrado Neyra de Mosquera, autor de las *Monografías de Santiago,* halló vastísimo campo en esta estátua para trazar uno de sus poéticos cuadros con que vulgarizó la historia monumental de Santiago. A los dos extremos del dintel hay dos pequeños ángeles que parecen sostenerle con sus alas y ocupan el lugar de las mochetas; ambos tienen tarjetones en las manos donde se lee: en el qe tiene el ángel que está encima de los profetas: *prophet.... predicerunt nati.... salvator.... de virgine maria,* y en el del otro: *ist.... fact....... amici......*

Las seis delgadas columnas fasciculadas que forman el parteluz, tienen capitel corrido y en él representadas las tentaciones de Jesucristo en el desierto, y los ángeles sirviendo manjares á Jesucristo despues que le dejó el Diablo, segun aquel versículo (XI) del capítulo IV del Evangelio de San Mateo en que se dice: *reliquit eum diabolus et eue angeli accesserunt et ministrabant ei.* En la segunda tentacion, donde el diablo tiene los brazos estirados hácia abajo, señala el suelo con los índices de ambas manos, como diciendo á Jesucristo, arrójate; muestra el Señor una tarjeta en que se lee: *non tent.* Y en la tercera ambos personajes tienen rótulos, leyéndose en el de Satanás: *hæc omnia tibi dabo si cadens adoraveris me,* y en el de Jesucristo, *vade satana.*

Merecen particular atencion en este pórtico, como un detalle ajeno al pensamiento del escultor que no forma parte de la composicion, cuatro importantísimas y antiguas columnas de mármol colocadas entre las del órden inferior al acaso y como confundidas con las demás. Una de ellas, sin embargo, se colocó debajo de la estátua de Santiago adosada al parteluz dándola la preferencia y distincion á que es

muy acreedora. Vése representada en su fuste de piedra onix el árbol de Jesé compuesto de once figuritas colocadas en el tallo qne rodea el fuste en espiral, y nace en el pecho de un anciano de luenga barba y va á terminar con la Santísima Vírgen junto al capitel, donde se ve la Trinidad y cuatro ángeles adorándola é incensándola.

Esta columna era objeto de especial devocion y bien se notan en ella las huellas dejadas por la piadosa costumbre de aplicar las manos mientras se pronunciaban algunas oraciones.

Las otras tres columnas, que son de mármol, no encierran mucha menor importancia. La que está debajo de San Pablo es estriada y tiene cuatro animales, notables figuras, y dos animales fantásticos en el capitel; la que se ve debajo de Isaias es tambien estriada y tiene en su fuste y en su capitel bellísimas figuras, entre las que descuellan las que representan el sacrificio de Abraham, y no menos, por varios conceptos, el ara en que está colocado el jóven Isaac, que es una columna cubierta con un paño, y debe ser copia de los altares usados cuando la columna se esculpió; y en la otra que está bajo el arco de la izquierda, y á su extremo, se ven curiosísimas figuras de guerreros luchando con centauros y otros mónstruos: lucha que algunos quieren que haga alusion á la empeñada entre el Cristianismo y las falsas religiones.

Realzaba el sorprendente efecto de este pórtico la brillante decoracion polícroma, de que sólo se conservan algunos restos, suficientes sí para conocer los colores del traje de cada personaje, que se extendia tambien á los adornos arquitectónicos.

Por la cara del dintel paralela al suelo, corre la importantísima inscripcion siguiente:

† ANO (POR ANNO) AB INCARNACIONE: DÑI: M° C° LXXX° VIIIvo |ERA Lª CCª XXª VJª DIE KL.
† APRILIS: SVPER: LIMINARIA. PRINCIPALIUM: PORTALIUM.
ECCLESIE: BEATI: IACOBI: SVNT: COLLOCATA: PER: MAGISTRVM: MATHEVM.
QVI: AFVNDAMENTIS: IPSORVM: PORTALIUM: GESSIT: MAGISTERIUM.

## VII.

### *Capillas subterráneas y cláustro.*

---

Hay dos capillas subterráneas en la catedral de Santiago que forman parte integrante de su fábrica: la cripta y la que sirve de cimientos al pórtico de la Gloria, llamada comunmente, con gran impropiedad, *catedral vieja.*

De la cripta nada podemos decir. Asegúrase que el sepulcro del Apóstol está en

ella debajo exactamente del altar mayor, y parece que los fieles pudieron bajar libremente á visitarle hasta que el primer Arzobispo, D. Diego Gelmirez, la mandó cerrar con una gruesa pared; que debe ser la misma qne se vió, cuando se descubrió el sepulcro al comenzar á hacerse el altar mayor que hoy hay, en 1672, con unas grandes columnas que indudablemente corresponderán con los machones que rodean el ábside. Muéstrase detrás de este una gran losa, de las del pavimento, que apenas se distingue de las demás, la que se dice cierra la escalera que conduce á la cripta, por la que bajaba el patriarca San Francisco; en cuyo caso no debia estar todavía en su tiempo prohibida absolutamente la entrada, como se supone por haber cerrado Gelmirez la cripta con grueso muro. Esta losa se rompió, segun la tradicion, cuando unos compostelanos de escasa fé la levantaron con objeto de cerciorarse si ocultaba efectivamente la entrada del renombrado sepulcro, ó más bien de la cripta en que se decia estaba en medio de los discípulos San Atanasio y San Teodoro.

La capilla subterránea, llamada malamente *catedral vieja,* no es otra cosa que los cimientos á que se refiere la inscripcion del pórtico cuando dice que el Maestro Mateo le construyó *á fundamentis.*

Por esa circunstancia tiene una planta sumamente rara, formada por una cruz latina, de reducidos brazos y cabecera semi-exágona, dividida en dos naves por tres machones; de los cuales el más oriental corresponde con el portaluz del pórtico, el inmediato con el de la fachada, y el otro con la desembocadura de la cuádruple escalinata, construida por el príncipe y arzobispo D. Maximiliano de Austria, á principios del siglo XVII, en el pequeño y elevado átrio que precede á la fachada del *obradoiro.*

De estos machones el más occidental es moderno y muy sencillo, el más oriental cruciforme con cuatro columnas en sus frentes y otras cuatro más delgadas en los codillos, y el del centro muy grueso y de complicado acodillamiento y guarnecido de muchas columnas. De estas arrancan las bien labradas archivoltas que realzan á los arcos torales y formeros de las bóvedas ogivales, ó de aspa, que cubren la capilla, á muy reducida altura.

Por el contrario de lo que sucede en la Catedral, encuéntrase aquí una notable riqueza de ornamentacion arquitectónica. Bellísimos follajes de esmerado dibujo y marcada acentuacion, y correctas figuras humanas , pregon honorífico de la estatuaria de la época, se encuentran por todas las partes á donde se dirija la vista.

La cabecera de esta capilla la forma un estrechísimo arco peraltado cantonado de dos *agudos rectilíneos*, todos tres en muy reducido espacio; por los cuales se dice se pasaba á la cripta á través de toda la iglesia que se asegura tiene debajo otros tantos arcos, bóvedas y machones como arriba. No respondemos de la exactitud de esta noticia bastante extendida en Santiago.

Hay en esta capilla un curioso frontal cubierto de cacerías, en el altar mayor; algunas columnas antiguas, compañeras de las del *pórtico* y de la portada meridional; y otras esculturas antiguas, alguna de ellas muy notable.

El cláustro se compone de un gran patio cuadrado de treinta metros de lado, en medio de una extensa galería de unos seis metros de ancho, cubierta de veinticuatro elevadas bóvedas de crucería, con la cual se comunica por veinte grandes arcos semicirculares rodeados de finas molduras prismáticas que arrancan desde el suelo. Un coronamiento de pesada cresteria rodea las arcadas, y por los muros corre una faja de bellísimos grotescos, á modo de imposta corrida y á unos cuatro metros del suelo.

El espacio que media entre el cláustro y la nave lateral de la iglesia, de unos diez metros de ancho, está dividido en seis compartimientos: la antesacristía, que se comunica con el brazo meridional del crucero; la sacristía; la capilla de San Fernando; un departamento en donde está la entrada de esta y de la siguiente; la de las Reliquias; y la de Alba, que viene á caer bajo la torre de las campanas. Todas ellas están cubiertas de bóvedas de más ó menos variadas y complicadas nervaduras, cuya altura varía en todas y es mucho mayor en la capilla de las Reliquias y en la sacristía, que en las restantes. Dos curiosas portadas, iguales, de marcado gusto plateresco dan entrada al cláustro y á la sacristía desde la iglesia; y otra porcion de puertas y ventanas, que nada tienen de notable, se abren en los muros todo alrededor de él, para dar entrada y luz á las capillas, sacristía, sala capitular, contaduría y demás dependencias que le rodean y forman, como hemos dicho, un vasto edificio que no desmerece de muchos de los palacios nobiliarios, que enriquecen nuestras antiguas y principales ciudades, levantados en el siglo XVI.

JOSÉ VILLAAMIL Y CASTRO.

---

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## MEMORIAL

DE ALGUNAS COSAS NOTABLES QUE TIENE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO, DIRIGIDO Á LA C. R. M. DEL REY DON FELIPE DE AUSTRIA, MONARCA DE LAS ESPAÑAS Y NUEVO MUNDO. POR LUIS HURTADO MENDOZA DE TOLEDO, RESPONDIENDO Á LOS MUY ILUSTRES SEÑORES JUAN GUTIERREZ TELLO CORREGIR Y TOLEDO, AL PLIEGO QUE LE FUÉ DADO DE LA INSTRUCCION DE S. M. ACERCA DE LAS DILIGENCIAS QUE MANDÓ HAZER PARA LA IMPERIAL HISTORIA DE LOS PUEBLOS Y COSAS MEMORABLES DE ESPAÑA. AÑO DE 1576.

*(Biblioteca del Escorial ij L. 4.)*

(Conclusion.)

En la yglesia de Sant Niculas ay muchas y muy honrradas capillas de linage y dotaçiones ynsignes, su numero no le pondre por no tener notiçias de sus patrones y poseedores; sé que tienen aqui capillas los mayorazgos de lo sandobales, de los vazquez, madrides, y palmas, los villareales, los cuenças, los ortizes, fuentes y cabales, pavones, çerones, arroyos, y tiene esta yglesia vn muy ámplo corral para çimenterio y bastante morada para cura y sacristanes: es parrochia prinçipal como de suso está declarado. La Madalena tiene pocas capillas y muchos y muy honrrados enterramientos y sepulturas, las que della me acuerdo son vna muy devota de nuestra Señora de la Encarnacion, otra que de nuevo a fundado Juan Rodriguez, y dos capillas antiguas á los lados colaterales del coro. Sant Miguel tiene antigüedad de enterramientos y algunos altares que tienen ymagines y devoçiones de particulares apellidos, no se sabe capilla notable que se le declare patron particular. Tiene vn cláustro y patio para las procesiones dentro del qual ay algunas capillas antiquisimas y fuera de la yglesia vn corral muy grande cerrado y çercado para cimenterio. Santiyuste tiene fuera vn corral grande çercado para çimenterio y otro dentro, tiene siete capillas de particulares y antigüos linages, avnque la yglesia es muy moderna; sus nombres, titulos y vocaçiones por no saber sus patrones no pongo en memoria: de Sant Laurençio dire lo mismo que de

Sanctiyuste, tiene dentro en sí corral para çimenterio. Sant Andrés su coro mayor, es de la casa de los Rojas con muy notable capilla de capellanías y capellanes como adelante diremos, tiene muy pocas capillas y muchas sepulturas, con vn cláustro y huerto para çimenterio, y casa para morada del cura. Sant Bartolomé de Sansoles es tan moderna yglesia como Sanctiyuste y á la misma traça, las quales fueron labradas por dos debotos casados, la vna labro el marido que se dezia Sant Soles, y la otra la muger. Tiene algunas capillas modernas y vn cimenterio que sirue de huerto y casa y morada del cura. Sant Christoual parrochia antigua en el mas alto monte desta çiudad, el qual llamaron montichel corruto el vocablo que decia monte cœli, porque casi a las nubes allega: en esta yglesia ay quatro capillas, vna de las quales a hecho de nuevo el liçençiado Alonso de Pineda, consultor del Sancto Oficio, y otra el regidor Melchor de Avila, tiene çimenterio en vn corral dentro de la dicha yglesia. Sant Çebrian es parrochia moderna despues que se poblaron las vertientes de aquel valle que esta házia el rio al poniente. No sé que tenga capilla de particulares; el coro y altar mayor tiene vna ymagen de Nuestra Señora de mucha devoçion y miragros llamada nuestra Señora del Destierro: á la entrada de su templo tiene corral descubierto para çimenterio y casa para el cura fuera del. Santo Tomé es la mayor parrochia desta çiudad, y una de las mas antiguas, tiene muchas capillas de antiguos y claros linages, entre los quales la prinçipal es el coro mayor donde están las vanderas y trofeos antiguos de la casa de los Ayalas, cuya cabeça es al presente el conde de Fuensalida; y no solamente a sido esta casa esclareçida en las armas y seruicio de sus Reyes, mas tambien en la sanctidad y virtud, pues se halla que á vno de sus antecesores llamado Don Gonçalo Ruiz de Toledo vinieron Sant Agustin y Sant Estevan á su enterramiento y le enterraron con sus propias manos; la capilla de los de la Fuente muy hermosamente rehedificada, la capilla del linage de los Sant Pedros, la de los Alvarez y Nuñez, la capilla que agora se a rehedificado de nuestra Señora con notable labor y hornato. Otras muchas de particulares de quien no tengo entera notiçia: tiene esta yglesia la mas fortísima torre, que despues de la catedral ay en esta çiudad, tiene vn corral muy capaz para çimenterio y casa bastante para el cura. Sant Martin a sido rehedificado su coro por vn caballero llamado Geronimo de Soria en el qual a hecho vna notable y luçida capilla dotada de las capellanias que de adelante diremos; ay aqui otra capilla de mucha devoçion dedicada á nuestra Señora de la Cabeça donde está su ymagen que a hecho muchos milagros, el demas ambito desta yglesia son de pusturas de particulares. Sant Salbador es parrochia pequeña mas es de ynsignes capillas y notables enterramientos, ay en ella una capilla de los Çapatas de que al presente es patron Don Antonio de Luna, con muchas capellanias y otra de Capiscol, de la cual es patron Don Justo Çapata de Sandoval, ansi mesmo con muchas capellanias de las quales adelante diremos, tiene dentro en si huerto y çimenterio y casa para el cura. Sant Antolin es dentro en la yglesia que comunmente es llamada Sant Marcos porque tiene dos feligresias, una Sant Marcos moçárave, y otra Sant Antolin latina que es mas moderna, no tiene muchas capillas, pero es de muy honrados enterramientos, la mas luçida capilla que alli ay es la de Francisco Pantoja,

secretario del consejo deste arçobispado, las del rregidor y licençiado Pedro de Herrera, y otras de quien no tengo entera notiçia. Sant Román está en lo mas alto del segundo monte de Toledo, es yglesia antigua y de nobles enterramientos, su coro mayor está nuevamente labrado y dotado por Doña Maria Niño, mujer que fue de Conchillos, la capilla de los Herreras, la de los Nietos, la de los Canales, y otras muchas de quien no tengo entera notiçia, tiene esta yglesia muy hermoso cláustro y huerto, con otras capillas y morada de cura, es vna de las mas fortísimas e altas torres la suya que ay en Toledo despues de la catedral: es anexa á esta yglesia otra que llaman Todos Santos á la esquina de la carçel, la qual está hecha corral despoblado y encorporado en el monesterio de la Madre de Dios de monjas dominicas. Sancta Leocadia es yglesia muy antigua y noble, tiene en su coro mayor muchos y muy principales enterramientos e al lado de la Epistola vna muy hermosa y adornada capilla que labró vn caballero llamado Juan de Avalos, junto á la qual está la capilla y casa donde biuia Sancta Leocadia virgen y martir, natural y patrona deste pueblo; tiene çimenterio y huerto con morada para el cura dentro en la yglesia. Sant Juan Bautista, yglesia pequeña fundada en lo mas ynsigne y poblado de la çiudad, tyene en vn patio que junto á ella se haze vna capilla, mayor que toda la yglesia, la qual fundó y dotó Sancho de Toledo e al presente es su patron el rregidor Juan de Herrera; en el cuerpo de la yglesia ay muchas capillas de çiudadanos principales, como son las de los Hortices, la de los Vacas de la Palma, la de los Sant Pedros, la de los Hernandez, la de los Herreras, la de los Lopez de Sevilla, y otras de muchos apellidos de quien no tengo entera noticia. Sant Ginés, parrochia antigua y muy pequeña, tengo notiçia de vna capilla que en ella tiene vn caballero que se llama Martin de Rojas, que es mayor que toda la yglesia, ay tambien otras cuatro capillas de particulares ansi enla yglesia como en su corral y çimenterio donde ay morada para el cura. La capilla de Sant Pedro cae dentro enla Sancta yglesia mayor, su coro es capilla prinçipal del obispo Don Sancho de Rojas, que dexó notables memorias y capellanias como adelante diremos, la mayor parte de sus enterramientos son enlas sepulturas de la cláustra de la Sancta yglesia donde ay una capilla delos castellanos muy antigua, y otras de particulares que enla Sancta yglesia se yncluyen. De Sant Marcos muçaraue tratamos enla yglesia de Sant Antolin. Sant Lucas, yglesia muçaraue está fundada al mediodia sobre Tajo, es yglesia muy antigua, sus capillas y enterramientos no se platican por que no tiene casi parrochianos que son quatro y biuen fuera de Toledo, y como hermita, la mayor parte del año está cerrada. Santorcáz avnque es yglesia moçaraue ya no tiene algun feligres, poseela un devoto convento de monjas de la horden de Sant Agustin llamadas de Santa Monica, tiene algunas sepulturas avnque poco frequentadas. Sant Sebastian está fundada á la halda del setimo monte sobre Tajo ala parte del poniente, es yglesia moçaraue despoblada porque no tiene algun parrochiano: susténtase su cura del seruiçio y funerales, oblaciones que á las sepulturas que ay en la dicha yglesia acuden. Santa Olalla, yglesia muçaraue, está mal tratada y nueuamente reparada por Alonso Lopez, su cura, de felice memoria, tiene honrrados enterramientos y una capilla de los Nuñez y Alvarez. De Sancta Justa, que aqui tienen su enterra-

miento, e otras sepulturas de particulares. Sancta Justa, yglesia muçaraue fundada enlo mejor dela çiudad donde mas negocios concurren, es yglesia nuevamente rreparada y rrehedificada, con un ynsigne retablo por su cura Juan Perez, de felice memoria, tiene muchas y muy honrradas capillas como son de los Acres enel coro a la mano derecha cuya vocaçion es el Christo, la cruz aquestas delos Villarreales, a la mano izquierda del coro cuya vocaçion es nuestra Señora del Populo, el verdadero retrato de Roma de los Martinez Hurtados, en cuya capilla está nuestra Señora que llaman del Socorro. Delos Vicentes, delos Nuñez, delos Hernandez, de Talavera, cuya vocaçion es de Sant Pedro. De Martin Ramirez vna notable capilla y bien dotada, cuya vocaçion es de Santa Catalina, tiene tambien esta yglesia muy buena casa para el cura, y cuydado de tañer por los muertos en la capilla de Sant Pedro, por estar la dicha capilla ynclusa enla Sancta yglesia.

---

# RICCIOLINUS.

La lámina que en este número damos que representa San Casimiro, Príncipe de Polonia y firmada *Ricciolinus invenit et sculpit,* pertenece indudablemente á la obra grabada desconocida ó poco conocida de este autor, de quien sólo Siret en su *Diccionario de pintores* habla y registra en estos términos:

*Nicolás Ricciolini: escuela italiana.—1637.—Roma p. de historia, discípulo de Pedro de Cortona; rivalizó con el caballero Franceschini en los cartones para los mosáicos del Vaticano. Se ocupó de la Crucifixion de San Pedro (mosáico) en Roma. Deposicion de la Cruz (idem idem) dibujo correcto.*

La presente lámina no indica en verdad ser obra de un grabador de profesion, pero sí recuerda mucho la escuela de Pedro de Cortona.

# EL GEOGRÁFO.

En prueba de que EL ARTE EN ESPAÑA desea constantemente sin escasear medios ni sacrificios aumentar su importancia, en este número, repartimos reproducido por la fotografía un precioso dibujo al lápiz que á nuestro Director regaló hace algunos años el malogrado cuanto aventajado discípulo del famoso Messonnier, nuestro compatriota el Sr. Ruiperez.

12




S. Casimirus Princeps Poloniæ

13



# ÍNDICE

## DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO VII.

NOTA.—Se ha terminado en este tomo VII la publicacion del cuarto volúmen de la *Biblioteca de* El Arte en España, que es la *Carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes*, por Diego Lopez de Arenas; y comenzado la del quinto volúmen, que es *Pacheco y sus obras*, por D. José María Asensio y Toledo, de cuya obra se han repartido los pliegos 1 al 6 inclusives.

OTRA.—El primer volúmen de la *Biblioteca de* El Arte en España, que es *Diálogos de la pintura*, por Vicente Carducho, se publicó en el tomo IV, correspondiente al año 1865; y el segundo y tercero, ó sea *Arte de la pintura, por Francisco Pacheco*, se terminó en el tomo VI, perteneciente al año próximo pasado de 1867.

# PLANTILLA

## PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS.



## DIBUJOS INTERCALADOS EN EL TEXTO.

# EL ARTE EN ESPAÑA.



PILA BAUTISMAL

DE BARRO COCIDO ESMALTADO

# PILA BAUTISMAL

## DE BARRO COCIDO ESMALTADO,

EN

## TOLEDO.

---



TRAS artes industriales han sido, ciertamente, menos practicadas en España que la cerámica, y muy pocas ó quizá ninguna logró ejercer tanta y tan grande influencia en países mucho más artísticos, mucho más civilizados que el nuestro. En tiempos de la antigua Roma alcanzó en algunas comarcas de España gran desarrollo la industria cerámica, como lo demuestra Plinio en su libro xxxv capítulo xii, colocando los alfares de Sagunto entre los mejores de su época. Algunos siglos despues, y cuando todavía la poblacion árabe española gozaba, bajo la dominacion cristiana, el derecho de la nacionalidad aragonesa ó castellana, pagó con usura España á Italia el don que la hiciera en los tiempos que vivió Plinio, surtiéndola abundantemente de platos y objetos cerámicos de reflejos metálicos, fabricados en la Isla de Mallorca, que las naves mallorquinas y aragonesas llevaban á los puertos de la vecina península. Y de tal modo eran recibidos en los Estados Italianos los productos del arte hispano-morisco, que no tan sólo llegaron á influir poderosamente en la fabricacion que allí desde entonces nuevamente se estableció, sino

que alcanzaron imponer su nombre á esta nueva industria, que aún hoy dia se conoce bajo el de *mayólica*, palabra originaria del nombre de la Isla de Mallorca, que por entonces el mismo Dante llamaba en su *Divina comedia* la *insula di Mayolica.*

Desgraciadamente para la gloria de nuestra civilizacion, aún no hay libro español que nos enseñe la historia de esta arte en nuestro suelo, como tampoco los hay que cuenten las de las otras muchas no menos interesantes que esta del alfarero. Tenemos, pues, que pasar por el vergonzoso sonrojo de confesar que tienen mucha y sobrada razon cuantos extranjeros nos acusan de poco cultos y se duelen de nuestra ignorancia relativamente á lo que han sido las artes españolas y de nuestra indiferencia, ó desprecio quiza, hácia todo lo que puede redundar en honra y gloria de nuestro pasado. Confesar paladinamente debemos que tiene muchísima razon el célebre Mr. J. C. Davillier, autor del precioso libro *Historie des faiences hispano-moresques á réflets métalliques*, cuando—sin descender á nuestra falta de cultura demostrada en el hecho de ser los extranjeros quienes se dedican á estudiar antes que nosotros artes puramente españolas—exclama de este modo: «Los españoles, preciso es decirlo, demasiado in»diferentes por las cosas del pasado, son en general poco conservadores de »los objetos de uso de la vida privada y no tienen el instinto, nato en los »italianos, de conservar cuanto tenga algun carácter artístico ó simplemen»te de curiosidad.» Bondadoso, sin embargo, está con nosotros el citado autor al limitar su razonamiento á negarnos el noble instinto de los italianos, porque pudo decir, con sobrada razon, que los españoles no tan sólo carecemos de aquella buena condicion que abona é imprime carácter al pueblo italiano, sino que es general en nosotros y nato, el espíritu de destruccion de todo cuanto es bello y, aún puede decirse, de todo cuanto ofrece algun agrado, por pequeño que sea, á nuestra vista. No es necesario descender á los pueblos de poca importancia, ni aun á las capitales de provincia para demostrar con ejemplos groseros ó vulgarísimos la verdad de nuestra aseveracion. Cualquiera que no sea español y cruce las calles y paseos de la capital de la monarquía, no podrá menos de reparar y ver con disgusto, que no bien está acabada de edificar ó revocar una casa, de construir un pa-

lacio, de erigir una estátua, de plantar un jardin, de pintar una cosa cualquiera que esté en la vía pública, cuando ya los muchachos, y aun los hombres la han arañado, borrado, enlodado, ó comenzado á destruir, sin más objeto que hacer daño, y por el goze de desbastar y aniquilar. Y este espíritu ante-artístico de destruccion demostrado así por la clase más miserable de la sociedad, pasa y trasciende en no pocas ocasiones á otras más elevadas y llega hasta manifestarse en el gobierno del Estado. El rubor nos prohibe citar aquí la demostracion clara y terminante de nuestro aserto. ¡Qué diferencia entre nuestro desprecio hácia las artes y el amor y cariño que á ellas tienen los italianos! Cerca de tres siglos hace ya que en la plaza de la Señoría de Florencia, bajo la magnífica Loggia di Orcagna, delante de la puerta del Palacio Viejo, y á uno de sus lados, se colocaron grupos y estátuas de bronce y mármol, obras maestras de los escultores de la antigüedad y de los famosos Miguel Angel, Benvenuto Cellini, Bacio Bandinelli, y Juan de Colonia, y allí están todavía á la intemperie, en medio del tránsito público. Al pié de sus plintos y pedestales se reunen ciertos dias de la semana los traficantes de cereales; y colocan sus puestos de refrescos en el verano los vendedores ambulantes, y todos los dias y siempre se apiñan en rededor de aquellas obras maestras del arte, los más indigentes, los más miserables, la clase más pordiosera de la ciudad de los Médicis. Nadie tiene allí el encargo oficial de velar por la conservacion de aquel museo, libre es el acceso á todas aquellas joyas, tocarlas puede hasta un niño, la lluvia y el viento las azota, de asiento al pobre de solemnidad sirven sus pedestales, y ni la arista más fina de un pliegue, ni un mechon de pelo, ni un dedo, ni una nariz, ni el más fragil detalle falta á ninguno de aquellos preciosos objetos. ¡Qué hubiera sido del Hércules, del Perseo, del David, del Robo de las Sabinas, de las Puertas del Baptisterio, si desde principio del siglo XVI hubieran estado colocados en alguna plaza ó calle de la capital de España!

Siendo pues todos los objetos que produce el arte cerámico, ó mejor dicho y en español, siendo los productos de la ALFARERIA frágiles por su naturaleza, aumentando generalmente su fragilidad en razon de su mayor importancia artística, y demostrado por nosotros y reconocido hasta por

los extraños, el poco apego que siempre hemos tenido á conservar cuanto tenga *algun carácter artístico ó simplemente de curiosidad*, ¿es posible que abunden en España ejemplares de nuestra antigua alfarería? No por cierto. Y así es que muy contados son los objetos que algunos pocos aficionados de Madrid, entre quienes debemos mencionar en primera línea al Sr. D. Pascual Gayangos y al Sr. D. Eusebio Zuloaga, reunen de la antigua alfarería española. De sumo valor é importancia ha de ser, por lo tanto, cuanto se halle que pueda dar testimonio de lo que ha sido este arte industrial en otros tiempos en cualquiera de nuestras provincias; y una revista como El Arte en España no debe, no puede menos de dar cuenta de todo cuanto llegue á su noticia que tenga relacion con las artes españolas, porque precisa, además, buscar datos, acarrear materiales y dejar consignado todo cuanto se sepa y conozca que pueda servir á quien el dia de mañana tenga el propósito de estudiar y escribir la historia de todas ó alguna de nuestras artes nobles ó industriales.

En una de nuestras frecuentes excursiones á la imperial Toledo—inagotable manantial de preciosidades artísticas—y despues de visitar por centésima vez los hermosos retablos que el noble Conde de Cedillo, grande aficionado á las bellas artes, posee en su capilla de la iglesia del Salvador, dionos deseo de escudriñar todos los rincones del templo, y en la última capilla de la derecha á los piés de la iglesia, hallamos en un rincon y empotrada en un pié hecho de yeso, la *Pila bautismal de barro cocido* que es objeto de estas líneas y que grabada al agua fuerte por nuestro compañero el Sr. Pizarro reproducimos en este número. El tamaño, el dibujo, la época á que demuestra pertenecer y sobre todo la rareza de ejemplares análogos de este género de antigüedades, nos hizo considerar aquel encuentro como un verdadero hallazgo. La pila es de barro rojo toledano, de tosco trabajo y algun tanto alabeada; el fondo es de barniz blanco y verdes todos los resaltos y adornos. Mide un metro de circunferencia proximamente, y en el centro de ella hay un agujero, tapado hoy por el yeso con que está cogida al pié. Descarnando un poco el yeso, se ve que carece de base y que cuando se hizo debió tener un pié de la propia materia, y que quizá el agujero mencionado sirviera para encajar en él la espiga que indudable-

mente seria una pieza, cocida á parte de la taza. El adorno de hojas que llena cada uno de los ocho lados de la parte exterior y superior de la pila, tiene el carácter hispano-morisco propio del arte toledano. De estos lados, los que figuran hojas de vid, se repiten cada uno dos veces y cuatro veces el otro, alternando entre sí. Cada uno de estos lados tiene en la parte superior que forma el borde de la pila, un trozo de inscripcion, que es parte de la salutacion angélica: *Ave María gratia plena,* etc., falta de muchas letras rotas y gastadas, que hacen dificil su lectura.

Los escudos contienen sobre fondo blanco una cruz verde de relieve, que así por su forma como por su color puede sospecharse que sea la cruz de la órden de Caballería de Alcántara. La greca que corre al pié de los lados del polígono, como las aristas que los separan y el borde que los cierra por arriba, presentan una forma tosca con algunas desigualdades. El alaveo que al cocerse tomó el barro, así como las letras, las hojas y las cruces manifiestan que el molde sobre que fuéron hechas estaba ya bastante trabajado, y da derecho para suponer que estas pilas eran objetos de ordinaria y comun fabricacion de la alfarería toledana, sin que sea bastante razon la forma y color de la cruz de los escudos, para sospechar que esta pila fuese hecha exclusivamente para uso de alguna iglesia de la órden de Alcántara. El color verde es de los más económicos en la tosca alfarería, y aún cuando pudo haberse hecho uso de él con tal propósito referido, tambien se pudieron hacer con los mismos moldes otras pilas de colores distintos. Esta parece ser del siglo XVI, pues aunque por el carácter de las hojas puede achacarse al siglo anterior, teniendo en cuenta que el arte hispano-morisco dominó en Toledo parte del siglo XVI, como se ve por las obras que dejó emprendidas el Cardenal Cisneros, y que el carácter de la letra es un gótico bastante bastardeado, ancho y desigual, se debe, prudentemente pensado, datar del último período que alcanzó este estilo, sin que por eso deba negarse que pudo muy bien ser hecha en el mismo siglo XV, pero de ningun modo antes, por el carácter especial de la letra de la leyenda.

El color del barro, rojo muy subido, hace creer que haya sido hecha esta pila en un alfar toledano, porque tal es el color de la tierra usada en Toledo y porque en esta época abundaban allí los hornos y era muy co-

mun la construccion de vasijas del tamaño poco más ó menos del de la que nos ocupa, cual lo demuestran algunas tinajas que aún se conservan, y entre otras una que guarda el *Museo arqueológico,* que por cierto tiene la preciosa cualidad de ofrecer el nombre del alfarero.

Como de costumbre, esta notable antigualla se nos presenta sin dato alguno, y nadie ni en la iglesia y en Toledo nos ha podido proporcionar la menor noticia de su orígen. Es indudable, sin embargo, que de otra parte fué llevada allí como en depósito y con el buen deseo de conservarla, y así lo indica su falta de basa y el estar de cualquier modo y en un rincon colocada sobre un pié hecho de yeso y piedra, sin que, para nada, de ella se utilice la iglesia.

No concluiríamos este ligero artículo á gusto nuestro si no dirigieramos nuestra voz á quien corresponda suplicando que, puesto que existe un *Museo arqueológico* y que la pila de la iglesia del Salvador no está destinada al culto ni tiene objeto ninguno, conviene que pase, prévio el voluntario don de su dueño ó la compra de ella, á ocupar en el Museo arqueológico el puesto que la corresponde por su importancia arqueológica para que, conservada allí sin riesgo de perderse ó de quebrarse, sirva en algo de paleativo á las duras pero muy merecidas frases con que nos apostrofa Mr. Davillier.

G. C. V.

---



EL ARTE EN ESPAÑA.

LA REJA.

# ITALIA ARTÍSTICA.

## LAS EXCAVACIONES

# DE POMPEYA.

Encanta y llena de satisfaccion el alma de todo hombre culto y estudioso, el cariño, el cuidado, la actividad, buen órden y sábio criterio con que se están llevando hoy á cabo las excavaciones de Pompeya, y el amor con que se custodian y estudian las preciosidades arqueológicas que allí se encuentran.

Reducíanse estos trabajos en tiempos de los últimos Borbones que ocuparon el trono de Nápoles, á hacer algunas excavaciones de cuando en cuando y principalmente para proporcionar á los príncipes extranjeros el espectáculo de ver sacar de entre las cenizas y las ruinas objetos de arte allí enterrados; y se hacian con tan poco órden y con tanta falta de interés que de los 25,000 francos que se destinaron en un principio á estos trabajos, se rebajaron 15,000, y los 10,000 restantes apenas llegaban á su verdadero destino. Dióse además el caso de vender los terrenos sobre Pompeya, que habia comprado Murat para poder continuar las exploraciones y como era preciso que cada vez que un príncipe extranjero fuese convidado á presenciar las excavaciones, no viera defraudadas sus esperanzas de encontrar algun objeto de arte, se derribaban paredes, se demolia de igual modo que demuelen los bomberos en un incendio y se llegaba por fuerza y en pocas horas á encontrar algo que solazara al régio huésped. Acabada la visita terminaban las excavaciones y todo quedaba en tal estado hasta otra vez.

La revolucion de Italia de 1860 ha cambiado por completo la faz de los trabajos de Pompeya, y poniendo al frente de las excavaciones al sábio Comendador Fio-

relli empezaron los trabajos con tanto empeño, que ha habido épocas en que han trabajado setecientos obreros, y se han desenterrado en estos tiempos más objetos que en los últimos treinta años, á pesar de las grandes crísis metálicas por que viene atravesando la Italia.

Existe, pues, en Pompeya para que sea completamente acertado el buen gobierno que rige á la exploracion, conservacion y estudio de aquella ciudad-museo, una *escuela de archeología*, que bajo la direccion del citado Fiorelli, director de las excavaciones, tiene el encargo de anunciar los nuevos descubrimientos. Los alumnos de aquella escuela han comenzado á publicar, bajo la direccion de su maestro, una revista con el título de *Giornale degli scavi di Pompei (Diario de las excavaciones de Pompeya)* que tiene por objeto, como su mismo título lo indica, dar á conocer, estudiados sesudamente, los monumentos del arte que se vayan hallando desde principios del presente año.

Modestos aquellos estudiosos jóvenes alumnos de la escuela arqueológica de Pompeya, han emprendido su tarea, y publicado el primer número de su periódico el último dia del mes de Agosto de este año, guiados por el caballero Fiorelli, que como superintendente de las excavaciones, propuso al Gobierno la fundacion de la escuela. El decreto por que esta escuela fué establecida, ordenaba que los alumnos ingresaran en ella por concurso; que habrian de vivir en el mismo Pompeya dos años por lo menos; que el director de las excavaciones dirigiria los estudios y trabajos de los alumnos, y que aquellos de estos que hubiesen demostrado en los exámenes mayor caudal de conocimientos, adquiririan justo título para concurrir á desempeñar las cátedras de arqueología, mitología, literatura griega y latina, historia y geografía en los liceos de Italia y en las universidades del reino.

Las materias que habian de servir de tema para el concurso de admision á la escuela arqueológica, mandaba el decreto de creacion de aquel centro artístico y literario, que fuesen la literatura griega y latina, la historia y la geografía antigua, la antigüedad griega y romana y la mitología clásica, y establecia que en igualdad de circunstancias fuesen preferidos aquellos opositores que mejor respondiesen á un exámen de filología comparada. En 5 de Febrero de 1867 se verificaron los ejercicios del primer concurso, y se presentaron dos opositores de la universidad de Cagliari, uno de la de Nápoles y otro de la de Turin, pero ninguno fué tan feliz que viera aprobados sus ejercicios. Más tarde, en 2 de Enero del presente año, llamando á un nuevo concurso, se presentaron, un opositor de la universidad de

Ferrara, otro de la de Nápoles, otro de la de Padua y otro de la de Turin, y lograron salir airosos el de Turin, el de Ferrara y el de Nápoles, habiendo versado los ejercicios sobre los puntos siguientes:

—Version y comentarios de los primeros treinta versos del himno á Apolo, de Callimaco.

—Version y comentarios de los dos últimos párrafos de Salustio: *De bello catilinario*, que empiezan: *Sed ubi rebus omnibus exploratis*.

—El mito de Céres.—Los comicios en Roma.

—La magna Grecia y las principales ciudades que en ella florecieron.

—Comento filológico, por el método de la gramática comparada, de la inscripcion osca pompeyana del reloj solar.

Esta escuela pues, y los profesores Fiorelli, Ettore Ruggiero, Guilio Petra y el secretario Niccolini han dado principio al periódico de las excavaciones, en cuyo primer número figura un diario de los trabajos verificados desde 1.° de Enero hasta fin de Abril, en las casas de Pompeya, con la minuciosidad y buen juicio que exigen esta clase de exploraciones.

Como es de tan suma importancia para la historia y para las artes cuanto en la sepultada Pompeya se ha descubierto y siga hallándose, trasladamos á EL ARTE EN ESPAÑA el diario de las excavaciones. Sólo son conocidos oficialmente del público, hasta estos momentos, los apuntes diarios de los cuatro primeros meses del año de 1868, y en ellos lo que más llama la atencion, son los esqueletos que se han encontrado, que aumenta en mucho el número de los hasta la fecha hallados. Los demás objetos no ofrecen novedad en su clase, aunque sí en sus detalles artísticos y epigráficos.

Hé aquí, pues, la

## RELACION OFICIAL DE LOS TRABAJOS

### HECHOS DESDE 1.° DE ENERO AL 30 DE ABRIL DE 1868.

---

ENERO 1.° Fiesta, no se trabajó.

Dias 2, 3, 4 y 5 no se trabajó.

Dia 6, fiesta: se desescombró el primer cubículo á la izquierda del atrio de la casa llamada *de los mármoles*, y se ha encontrado lo siguiente: *Bronces*. Un

vaso de dos asas desoldadas, ambos terminados por mascarillas en la parte inferior; miden de alto 0,355 y de diámetro por la boca 0,16. Una vasija con el mango movible, tiene de diámetro por la boca 0,25. Un cuenco de figura elíptica, con dos asas y su correspondiente tapadera; su diámetro mayor 0,38, su altura 0,155. *Hierro.* Un trípode. *Barro cocido.* Una olla.

Dia 7. Los trabajos de excavacion han vuelto á emprenderse, con veinte y dos operarios y cuatro wagones, en la casa medianera á la llamada *de los mármoles* y en la otra que la sigue, que es la tercera á mano derecha del callejon que desde el otro tortuoso, conduce á la *via Stabiana.* No se han hallado objetos, y para los trabajos de esta casa hay encargados seis albañiles.

Dia 8. Con la misma gente y wagones que el dia de ayer se ha trabajado en los mismos sitios, sólo tres cuartos de dia á causa de la lluvia, y nada se ha encontrado. Continúan los seis albañiles las reparaciones de la mencionada casa.

Dia 9. Se ha trabajado sólo medio dia á causa del mal tiempo, y no se ha hallado nada.

Dia 10. Con la misma gente que estos dias atrás se ha seguido desescombrando, y sin hallar nada.

Dia 11. Se ha quitado la tierra de la estancia de la derecha de la casa ya indicada al lado de la *de los mármoles*, cuya estancia se halla frente al peristilo, con un vano que acusa la puerta que conducia al cuarto en cuestion. Los objetos hallados son: *Bronces.* Un candelabro que termina en garras de leon, con hojas entre los tres piés: alto 1,59 comprendida la copa. Una gran lámpara de dos mecheros, con el asa en forma de hoja, y con la tapadera que remata en una estatuita que representa el dios Pan, sentado en el tronco de un árbol, empuñando la *siringa* con la mano izquierda, teniendo el brazo derecho levantado, y recto el dedo índice de la misma mano: altura 0,26, diámetro 0,14. Otra lámpara más pequeña de un solo mechero, con el asa en forma de un tigre, con una pata rota: ancho 0,15. Un vaso roto por el vientre con una asa despegada, el cual acaba en la parte inferior por una mascarilla con ojos de plata, observándose aún en el asa algunos pedacitos de plata pura: altura del vaso 0,425, diámetro por la boca 0,135. Otro vaso igualmente roto, en un todo lo mismo que el anterior. Otro vaso de dos asas desoldadas, terminadas por sendas mascarillas en la extremidad inferior: altura 0,24, diámetro en la boca 0,11. Otro en el mismo estado, de igual forma y dimensiones que el anterior. Un cuenco en forma de cesta, roto por la panza, su diámetro mayor 0,42, con dos manecillas rotas. A los lados de esta cesta se hallan dos faunillos echados y

apoyados el uno sobre el otro. Obsérvase entre uno y otro fauno, además, una cabeza de toro, y encima de ella una cesta con fruta. Un cuenco circular roto por el fondo, de 0,38 de diámetro, con dos asas desoldadas que figuran cada una dos perros marinos enlazados por la cola. Un subpedáneo ó taburete, de dos asas desoldadas, con bajos relieves alrededor figurando templos; altura 0,30, diámetro 0,27. Un vaso de pico de lechuza con el asa desoldada, la cual asa está coronada por una media figura de mujer, quizá Diana, que con los brazos extendidos conduce dos perros yacentes sobre la orla del vaso, el uno á la derecha y el otro á la izquierda, concluyendo esta asa en un mascaroncillo con ojos de plata. Una vasija rota, para contener aceite. Una patera (1) pequeña, rota por el fondo, de diámetro 0,135. Dos estrigiles (2), rotos ambos por la punta. Un vaso roto, de una asa terminado en dos cabezas de cisne en la parte superior, y con un mascaroncillo en la inferior, altura 0,22. Tres camas en pedazos, adornadas de figuras en bajo relieve y con labores de incrustaciones de plata sobre cobre. Un escudo de una cerradura. Un sistro (3) en fragmentos de 0,18 de alto. Otro sistro roto y de plata, de 0,18 comprendido el mango. *Plomo.* Una pesa elíptica con asa de hierro. *Comestibles.* Algunos pedazos de pan. *Hierro.* Una gran llave, y varios pedazos indescriptibles de hierro y de vidrio.

Dia 12. Domingo.

Dia 13. Se ha trabajado en la segunda y tercera casa de la derecha del callejon que conduce á la *via di Stabia*, sin hallarse objeto alguno antiguo.

Dia 14. Siguen igualmente los trabajos, y nada se ha hallado.

Dia 15. Id. id.

Dia 16. Las excavaciones y los trabajos de albañilería continúan lo mismo que los dias anteriores.

Dia 17. Además de haberse trabajado en la misma casa, se ha desescombrado una tienda enfrente de la casa de Marte y Vénus, en la callejuela de Augusto, y no se han encontrado más que trozos informes de hierro é indescribibles.

Dia 18. Continúan los mismos trabajos de limpia de la citada casa, con el mismo número de operarios y wagones, sin haber hallado objeto alguno.

Dia 19. Domingo.

---

(1) Vasija plana, circular, con mango ó sin él, para hacer libaciones.

(2) Instrumento quirúrgico para la cura de los oídos.

(3) Instrumento de música.

Dia 20. No se trabajó por causa de la lluvia.

Dia 21. Se han aumentado hasta treinta y cuatro el número de los operarios, y á ocho el de los wagones, continuando los trabajos en la citada casa sin haber hallado nada. Los albañiles son todavía seis.

Dia 22. La misma gente y los mismos wagones han trabajado, y nada se ha encontrado.

Dia 23. Lo mismo que ayer.

Dia 24. No se ha trabajado por el mal tiempo.

Dia 25. Continúan las excavaciones como en los dias anteriores, y habiendo trabajado hácia el lado superior del pórtico que rodea al jardin de la casa, que se halla al lado de la *de los mármoles*, se ha encontrado: *Bronces*. Un candelabro que termina en garras de leon, alto 1,565, comprendida la copa inferior. Una lámpara pequeña de un mechero, con el asa en forma de escudo, sin tapadera, conservando únicamente algunos pedazos de la cadenilla que la sujetaba, y otros de otra cadena que con un anillo que la suspendia, tiene de ancho 0,07.

Dia 26. Domingo.

Dia 27. Con el mismo número de operarios de la semana pasada se sigue trabajando en la mencionada casa, y sin hallarse nada. Los albañiles siguen trabajando lo mismo.

Dia 28. Igualmente que los dias anteriores y sin hallazgo alguno.

Dia 29. Lo mismo que ayer.

Dia 30. Se ha trabajado sólo un tercio de dia á causa del viento impetuoso.

Dia 31. No se ha hallado nada y se ha trabajado como los demás anteriores dias.

Febrero 1.° Continúan las excavaciones en la segunda y tercera casa á la derecha del callejon que conduce á otro tortuoso que da á la *via Stabiana*. Nada se ha encontrado. Siguen los mismos operarios.

Dia 2. Domingo.

Dia 3. Diez y ocho trabajadores y cuatro wagones trabajan: siguen operando en las citadas casas, sin haberse hallado nada. Los mismos seis albañiles continúan las reparaciones de estos monumentos en que se trabaja.

Dia 4. Lo mismo que ayer.

Dia 5. Se sigue trabajando y nada se halla.

Dia 6. Lo mismo que los dias anteriores.

Dia 7. Nada se ha encontrado, y los trabajos continúan lo mismo.

Dia 8. Lo mismo que ayer.

Dia 9. Domingo, y no se trabajó.

Dia 10. Continúan los trabajos de trasportar tierras en los mismos términos quela semana anterior, con el mismo número de operarios y albañiles. No se han hallado objetos algunos.

Dia 11. Se ha acabado de sacar las tierras que llenaban la segunda estancia, á la izquierda del peristilo de la casa medianera á la llamada *de los mármoles*, y se han hallado los siguientes objetos: *Bronces*. Dos visagras. *Vidrios*. Una botella redonda, altura 0,14.

Dia 12. Siguen los trabajos, y nada se ha hallado.

Dia 13. Con los mismos trabajos se ha hallado un cuenco de bronce hecho pedazos.

Dia 14. Síguese trabajando idénticamente, y se ha encontrado en el mencionado peristilo, en *Bronces*. Un vaso de boca ovalada todo roto. *Plomo*. Un vaso de forma cilíndrica, para recoger el agua de lluvia.

Dia 15. Como ayer, sin hallar nada.

Dia 16. Fué domingo.

Dia 17. No se trabajó á causa del viento.

Dia 18. Siguen como antes de ayer los trabajos, y nada se ha hallado.

Dia 19. Lo mismo que ayer.

Dia 20. Nada se ha encontrado habiéndose trabajado como los dias anteriores.

Dia 21. Continúa el movimiento de tierras y el trabajo de reparacion, y se ha recogido en el lado zquierdo del peristilo arriba indicado, lo siguiente: *Plata*. Seis monedas. *Bronces*. Tres monedas, una de módulo grande y de medio las otras dos.

Dia 22. Se trabajó como los dias pasados.

Dia 23. Fué domingo y no se trabajó.

Dia 24, 25 y 26. Tampoco se trabajó.

Dia 27. Se empezaron de nuevo las excavaciones en la tercera casa á la derecha del callejon ya mencionado, y se halló sobre el pavimento á la derecha del primer pórtico: *Bronces*. Un cántaro roto. Una sarten rota en el fondo y compuesta antiguamente; largo, incluido el mango, 0,56. *Mármol negro*. Once pesas todas de forma esférica.

Dia 27. Siguen las reparaciones con el mismo órden y gente.

Dia 14. No se ha trabajado por ser aniversario del fausto natalicio del Rey Víctor Manuel.

Dia 15. Fué domingo.

Dia 16. Se está desescombrando la estancia á la derecha del tabulino (comedor) en la segunda casa al lado derecho del callejon de Augusto, viniendo de la *vía Stabiana* y se ha encontrado: *Bronce*. Un sello rectangular en una sortija, largo 0,052, ancho 0,01. en el cual se lee, en caractéres de relieve: D* CAP* PRI, y en el anillo MPA. *Hueso*. Un vasito sin fondo.

Dia 17. Se trabajó como en los dias pasados hallándose en el lado izquierdo del citado peristilo: *Bronce*. Dos copas. *Hierro*. Varios fragmentos indescriptibles.

Dia 18. Se han movido las tierras del sitio que hay en el fondo de la tercera casa á la derecha del callejon de Augusto, partiendo de la vía Stabiana y se ha recogido: *Mármol*. Un pié de mesa roto en dos pedazos. Una columnita y una pequeña pila, falta de un pedazo en la circunferencia. Los trabajos de restauracion progresan como en los pasados dias.

Dia 19. Fiesta.

Dia 20. Enteramente concluido de desescombrar el mencionado sitio, se han hallado dos ánforas de *barro cocido,* una de ellas falta de una asa y con inscripcion. Otras cuatro, más grandes, están empotradas en el suelo, con sus tapaderas, de las cuales sólo una está bien conservada, y las otras hechas pedazos.

Dia 21. Cerca del indicado sitio hay un corredor que empieza en el atrio de la casa deque vamos ocupándonos, y en el fondo de este corredor se ha encontrado: *Bronce*. Un candelabro, alto 1,24, comprendida la copa, que acaba en un disco sobrepuesto á los piés, uno de ellos roto y todos sin basa. Una cerradura pequeña, largo 0,06con cuatro clavos de cabeza redonda. Dos anillos: una cerradura con llave de hierro. Un pomito. *Barro cocido*. Una lámpara de un mechero, largo 0,10 comprendida el asa. *Hueso*. Tres pedazos cilíndricos perforados.

Dia 22. Domingo. Se desescombró el cuarto del medio, en el fondo del peristilo de la tercera casa del lado derecho del callejon que da al otro tortuoso, y conduce á la *vía Stabiana* y se ha encontrado: *Bronce*. Cuatro escuditos de cerradura de forma circular. Otro más grande y roto. Un cerrojo. Una manecilla de un mueble. *Vidrio*. Una botella cuadrada con cuello largo, rota por la panza, y altura 0,125. Otra igual pero más rota aún, y de la misma altura. Otra botella cuadrada con cuello corto y una asa pequeña, altura 0,13. *Barro cocido*. Una botella chica con asa.

Dia 23. Tanto las labores de quitar tierra como las de reparacion han continuado sin hallarse nada.

Dia 24. Se trabajó lo mismo que ayer.

Dia 25. Fiesta.

Dia 26. Continúan los desmontes de tierras y la restauracion de lo descubierto, sin hallarse nada.

Dia 27. Igual que ayer.

Dia 28. Con igual gente que estos dias se prosigue la excavacion en la tercera casa, á la izquierda del callejon que acaba en el que conduce á la *vía Stabiana*, y allí á la izquierda del peristilo se han hallado diez ánforas de *barro cocido*, seis de ellas con inscripcion, y dos cuellos de otras ánforas sin inscripcion.

Dia 29. Fué domingo.

Dia 30. Siguen las excavaciones como en la pasada semana, y habiéndose descombrado dos cuartos, en el fondo de la mencionada casa tercera del callejon de Augusto las cuales se hallan á la derecha del corredor, de que ya se ha hecho mencion, se halló: *Bronce*. Una taza rota en el fondo, con las asas desoldadas, su diámetro 0,30. Un fragmento, quizá un pié de mueble, posando sobre tres basas con grifos, dos de los cuales se han roto: altura 0,12 con los vasos. *Vidrio*. Una taza de diámetro 0,075. Un lacrimatorio alto de 0,10. *Barro cocido*. Cuatro lámparas de dos mecheros cada una, con el mango en forma de escudo, su diámetro 0,0. *Hueso*. Una cucharilla algo rota, largo 0,11. Se ha hallado hoy además una lámpara de un mechero de barro cocido, de diámetro 0,06 por el guarda de la casa de Diómedes, que dice haberla hallado al restaurarse otro sitio cerca de su habitacion próxima á la puerta del ferro-carril.

Dia 31. Se sigue trabajando sin hallar nada.

Abril. Dia 1.º Se prosigue la excavacion en el lado izquierdo de la tercera casa de la derecha del callejon que da al otro tortuoso que conduce á la *vía Stabiana*. Diez y ocho trabajadores y cuatro wagones se ocupan en estas obras, y seis albañiles hacen los trabajos de reparacion en lo que se va descubriendo. Nada se ha encontrado.

Dia 2. Siguen lo mismo los trabajos, sin hallarse nada.

Dia 3. Igual que ayer

Dia 4. Continúan lo mismo las obras.

Dia 5. Fué domingo.

Dia 6. Los trabajos de desmonte de tierras prosiguen como la semana pasada, y nada se ha hallado.

Dia 7. Continúan las excavaciones en la casa últimamente indicada, y se han limpiado cuatro cuartos de la misma, que son: dos en el fondo y dos á la izquierda del peristilo, habiéndose hallado lo siguiente: *Bronce*. Una calderilla rota y sin fondo. Un vaso con asa roto. Una lamparita de un solo mechero, con tapadera, largo 0,10 con el asa, que tiene la forma de un anillo. Siete monedas, cuatro de ellas grandes, dos medianas y una pequeña. Unfragmento de espejo de figura circular, con mango. *Barro cocido*. Una taza con barniz rosado, de diámetro 0,12, la cual tiene por cobertera otra taza, rota por el fondo, de diámetro 0,11. Una copa con asa, alto 0,08. *Vidrio*. Un lacrimatorio roto por los bordes, alto 0,12. Una garrafita redonda, rota por la boca, altura 0,09. *Alabastro*. Una botella rota por el cuello, alto 0,13 *Hueso*. Tres dados. Doce piezas distintas cilíndricas y perforadas, y tres fragmentos fundidos. Se ha quitado tambien el resto de la tierra del pórtico de la casa arriba indicada y se ha recogido. *Bronce*. Dos visagras, una de ellas falta de una chapa. Un pié de un candelabro. *Hierro*. Un brasero en pedazos, y otros fragmentos indescriptibles de hierro y de bronce.

Dia 8. Lo mismo que ayer sin hallarse nada.

Dias 9, 10 y 11. No se trabajó.

Dia 12. Fué domingo.

Dias 13 y 14. No se trabajó.

Dia 15. Se han emprendido de nuevo las labores de cava con diez y ocho hombres y cuatro wagones, en el lado izquierdo de la tercera casa á la derecha del callejon mencionado. Nada se halló. Continúan los seis albañiles restaurando.

Dia 16. Se prosigue lo mismo y no se halla nada.

Dia 17. No hay novedad ni en los trabajos ni en los hallazgos.

Dia 18. Lo mismo que los dias anteriores y nada se halló.

Dia 19. Fué domingo.

Dia 20. Con los mismos trabajadores y wagones que la semana anterior se prosigue trabajando en el sitio indicado, sin hallazgos nuevos; continúan los albañiles.

Dia 21. Quitados los escombros de la parte derecha del peristilo de la casa *de los mármoles* se ha encontrado: *Bronce*. Un vaso roto por la panza con dos asas rotas y sueltas, altura 0,19. Un peso de figura esférica con un cuello á manera de una redoma, altura 0,10. Una lámpara de dos mecheros opuestos el uno al otro con dos anillos encima para colgarla. La tapadera está unida á una cadena hecha pedazos, unidos por la oxidacion; largo 0,20. Cuatro anillas. Dos visagras. Una cerradura con clavo de hierro. *Barro cocido*. Una lámpara de dos mecheros con asa y anilla

en la parte superior, largo 0,12. Un vaso oblongo. Varios pedazos indescriptibles de hierro, vidrio y plomo.

Dia 22. Se trabajó en desescombrar la primra localidad á la derecha del callejon de Augusto, viniendo de la *vía Stabiana,* y próximo al horno se halló: *Comestibles.* Muchos pedazos de pan y pasta, informes. *Bronce.* Una campanilla con su badajo de hierro, alto 0,12. *Barro cocido.* Una lámpara de un solo mechero con mango y anilla, rota por el centro, su diámetro 0,10. Una *Concha. Hierro.* Una pala sin mango.

Dia 23. Continúan los trabajos y nada se vió.

Dia 24. Lo mismo que ayer sin haberse hallado nada.

Dia 25. Lo mismo.

Dia 26. Fué domingo.

Dia 27. Con los mismos albañiles, operarios y wagones prosiguen los trabajos y nada se ha hallado.

Dia 28. Igual que estos dias pasados.

Dia 29. Como los dias anteriores sin hallarse nada.

Dia 30. Continuando el trabajo de los dias indicados, se han descubierto en una casa en la *vía Stabiana,* señalada con el número 32, en un agujero en la pared á la derecha seis pesas pequeñas, una de *mármol* y las demás de *plomo.*

*Nápoles, Setiembre de 1868.*

G. C. V.

---

# DOCUMENTOS INÉDITOS

## QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA

## DEL ARTE ESPAÑOL.

# PINTURA.

## FRAY ANDRÉS DE LEON

### ILUMINADOR.

### SIGLO XVI.

B. del Escorial. K. j. 7. fól. 13 v.°

De la Mejorada avia venido antes de los sobredichos padres el padre fray Andres de Leon illuminador de su Majestad, el cual es tan principal en el officio de illuminar que en toda Europa no se hallará otro tal. El que en nuestros tiempos tiene principal fama en Roma es Don Jullio, del qual se aprovechó tanto fray Andrés de Leon contrahaziendo sus ymagines que bino á ygualar con él. Illumina los libros del choro, y haze vnas historias: enel evangelistero dexo escripto de mano del padre fray Mjr. de Palencia de la órden de San Benito que ansi la letra como la illuminacion se estima al presente por muy gran cosa—y en este tiempo Christoval Ramirez escriptor de libros, vecino de la ciudad de Valencia, escrivio los libros grandes del Dominical de Misas segun el brebiario viejo y antiguo que tenia la órden, porque entonces no se sabia del breviario nuevo nada: es el mejor escrivano que ay en España de letra gruesa para libros de choro,




NARCISO.

Museo de Nápoles, nº 629. Bronce de Pompeya.

# NARCISO.

---



EPASAD las metamórfosis de Ovidio y allí hallaréis la descripcion de la fuente de Donaton, sobre cuya tranquila y purísima superficie, ni las cabrillas, ni los pastores, ni uno solo de los rebaños mil que de las colinas descendian al valle, habia osado enturbiar la pureza de sus limpios cristales, más blancos que la bruñida plata, más transparentes que el rocío; aquella fuente que ni las fieras de las selvas, ni los animales de los campos, ni las ligeras aves, ni áun las hojas desprendidas de las ramas de los árboles por el ímpetu de los vientos, se habian atrevido á turbar por un instante la mansedumbre de sus ondas; de aquella fuente que al preciado, al enamorado de sí mismo, al orgulloso hijo del rio Cefiso y de la ninfa Liriope, al vanidoso Narciso, servia de limpio espejo, donde admiraba de contínuo su hermosa figura; donde loco de amor por su belleza, despiadadamente desdeñoso de la infortunada Eco y de las ninfas todas, muere lentamente víctima de la vengativa Nemesis, consumido al fuego de su propio amor.

Pero leed tambien los historiadores y hallaréis desmentida esta fá-

bula. Oid al inspirado historiador y artista, al famoso viajero de la Grecia en el segundo siglo de nuestra época, á Pausanias, y veréis que os dice: «Al extremo del Elicon está el Lamo, rio no grande. En el territorio de los Tespiesos se halla la aldea Donaton, y cercana la fuente de Narciso; y dicen que Narciso en estas aguas se miraba, y que no comprendiendo que á sí mismo en ellas se veia, no notaba que de sí mismo estaba enamorado; y que de amor murió sobre aquella fuente. Pero esto es completamente ridículo», añade el viajero artista, «porque á la edad que contaba Narciso, no hay hombre enamorado que deje de distinguir su propia imágen de la ajena. Otra historia distinta, aunque ménos conocida, se cuenta de él, y es ésta: Tenía Narciso una hermana gemela, á él idéntica en un todo, fuera del sexo; iguales eran sus cabelleras, con trajes semejantes se vestian, juntos iban siempre á la caza, unos eran sus gustos, sus placeres, sus dolores. Narciso se enamoró locamente de su hermana, y como muriese muy en breve la jóven, profunda melancolía se apoderó del alma de su amante, y dirigiéndose á la fuente, mirándose en sus cristales, recuerda al ver su propia imágen la imágen de su hermana, halla en aquella ilusion consuelo á sus amores, y muere sin separarse de la fuente, mirándose en sus aguas, creyendo ver la imágen de sus amores.»

No diréis, lectores mios, que una y otra tradicion carecen de tierna poesía. Y ¿cómo no habia de ser preferente motivo del cincel griego la representacion de un mito cuya esencia, cuya existencia y cuya historia fundábase exclusivamente en la belleza de su forma, en la hermosura de su cuerpo? ¿Cómo no habia de ser reproducida en mármoles y bronces, y hasta en humilde barro, la figura del hermoso Narciso, enamorado de su propia belleza? Así nos lo enseña y nos da prueba completa de lo popular que era su estatua en las casas romanas, el pequeño pero precioso bronce hallado en las excavaciones de Pompeya,—que en este número reproducimos, copiado fielmente por el Sr. Cuevas, de una fotografía del original,—y que se conserva señalada en el núm. 629 en el simpar Museo Nacional de Nápoles, en la galería de la derecha, al fondo del vestíbulo, en la planta baja, con todas las demas estatuas de bronce de la misma procedencia, que con las de Herculanum forman la más rica coleccion que puede Museo alguno poseer; la única, la sola de este

género, pues sin Pompeya y Herculano careceria la historia del arte griego, para nosotros, de las pruebas materiales ó ejemplares que nos demostrarán lo que fué por lo que de él ha quedado, y por esto mismo lo que llegó á ser lo que desconocemos; que bien sabido es cuán pocos bronces se han hallado en Roma, tanto por causa de haberla despojado de ellos el emperador Constante, llevándose las estatuas á Siracusa, que de allí robaron los árabes, cuanto porque tambien se fundieron las obras maestras que fueron á adornar la capital del imperio de Oriente, desde el tiempo mismo de Constantino.

Más importante y rica Herculano que Pompeya, ha proporcionado, en las excavaciones que en ella se han hecho, estatuas del tamaño natural, preciosas para el arte y para la historia, en magnífico estado de conservacion; no se hallan igualmente las de Pompeya. Distinta, como es bien sabido, y no hemos de repetir aquí, la materia que sepultó á una y otra villa, distinto habia de ser naturalmente el efecto que produjera en cuanto encerraba y en su seno dejaba sepultado. La lava ardiente que anegó á Herculano no ha producido en las estatuas de bronce más alteracion que dar al metal un color verde muy oscuro é igual, sin picarlo ni descomponerlo; la espesa y nutrida lluvia de cenizas que sepultó á Pompeya, ha alterado el bronce de las estatuas, destruyéndolas en parte, y haciéndolas tomar, naturalmente, el color verde azulado del sulfato de cobre. Visitando el Museo Nacional de Nápoles, se aprende en el primer momento á conocer cuál bronce es de Herculano y cuál es de Pompeya, por los colores distintos y el estado de conservacion diferente de unos y de otros.

El Narciso es una estatua pequeñita de Pompeya, de las mejor conservadas, preciosa como pocas, y que á todas luces está indicando que era de uso doméstico, y producto de un artista que habria hecho otras ciento como ella para el comercio, y por lo tanto no hay que considerarla como obra eminentemente artística que hace un gran escultor. Las más autorizadas opiniones suponen que esta estatua, y otras muchas de las pequeñas halladas así en una como en otra subterránea villa, son reproducciones en pequeño tamaño de obras importantes muy conocidas, copiadas, para hacer de ellas el comercio menudo del arte, por escultores prácticos, especiales en este trabajo. Industria y especulacion que áun se

verifica en más modesta escala, reproduciendo la obra de arte en humilde barro, como en el mismo Museo Nacional de Nápoles lo demuestra, de un modo inconcuso, la galería de objetos de barro cocido.

No hay, por lo tanto, que considerar esta estatua por lo que es en sí misma, si se quiere acertar y comprender toda su significacion en el terreno del arte, sino por lo que nos permite suponer que sería el original de que es trasunto, porque el Narciso de pequeño tamaño hallado en las excavaciones de Pompeya, es á la estatua original de tamaño natural de que es copia, lo mismo que la copia hecha al óleo en pequeño tamaño, por hábil copiante, del cuadro de *Las Lanzas*, de Velazquez, es al mismo lienzo original. Considerad así esta estatua, y ¡cuán hermoso y bello no os hará ver vuestra imaginacion el Narciso de blanco y transparente mármol griego, de tamaño natural, que fuese el original de esta estatua! Miradle, esbelto, airoso y elegante, cómo se recrea en verse reflejado en los cristales de la purísima fuente; observad la grave complacencia que le causa la contemplacion de su hermoso rostro, de su rizada cabellera, de su bien proporcionado cuerpo, de su bien cortado talle; vedle cómo se recrea moviendo la diestra mano para que las aguas de la fuente le enseñen la esbeltez y desenvoltura de sus movimientos; notad cuál reposa sobre la pierna derecha, y cómo quiebra el talle, y con qué afectacion femenil apénas posa la mano sobre la cadera; con qué sencillez y ligereza tiene liada á la muñeca y al hombro izquierdo la piel de cabretilla; y más que mucho os veréis gratamente obligados á admirar el arte, la inspiracion, el genio, el talento y la hábil mano del ignorado escultor griego que modelára tan bien pensada estatua.

El artista buscó su inspiracion, indudablemente, al hacer esta estatua, en el Narciso cuya tradicion pinta Ovidio en sus *Metamórfosis*, desdeñando por completo el que nos da á conocer en su descripcion el griego Pausanias. Cierto es que ambas tradiciones se prestaban muy bien á ser interpretadas por el cincel griego; pero de la comparacion de ambas resulta más escultural, aunque ménos poética, la tradicion del poeta que la del viajero. Aquélla exige como primero y principal motivo, la belleza del cuerpo, pues que por bello se amaba á sí mismo Narciso, por hermoso le adoraba Eco, y por el más bello le perseguian con sus amores las ninfas todas. En la tradicion del Pausa-

nias, el amor á su hermana es el primero y principal elemento que entra en la existencia del mito; la semejanza á su perdida amada es lo que le obliga á no separarse de la fuente, á morir contemplando en sus aguas, no su propia figura, sino la de su hermana; indicacion muy propia para ser expresada por la poesía, muy difícil para que la demuestren las artes plásticas, sin valerse de medios ajenos al arte, de accidentes que lo desvirtúan. Por otra parte, para la existencia de los amores de Narciso y su hermana, basta el idéntico parecido, la igualdad de ambos; y áun cuando haya de suponerse que los dos fueran de rostro y cuerpo hermosos, no es en él lo esencial, no es de absoluta precision el grado altísimo de hermosura corporal del Narciso de Virgilio, que nada más exige al escultor que el tipo más bello y más perfecto del adolescente, en el momento de hallarse más satisfecho de sí mismo. Y así, parece haber acontecido que, los escultores griegos, á juzgar por las estatuas de Narciso que conocemos; no han reproducido más que el del poeta, mito que el mismo Pausanias confiesa, por más ridículo que lo halle queriéndolo hacer real y verdadera persona, que era mucho más conocido que el Narciso de que él nos da cuenta.

G. C. V.

# DOCUMENTOS INÉDITOS

QUE PUEDEN SERVIR

# PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

## ESCULTURA.

## MAESE RODRIGO.

### SIGLOS XV Y XVI.

ARCHIVO DE LA OBRA Y FÁBRICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

Iten que se descargan mas al dicho señor obrero ciento e veinte e dos mill e nueuecientos e quarenta mrs. y medio que dio e pago a maestre Rodrigo entallador para en cuenta delos mrs. que ha de aver por las doze syllas fronteras que hizo en el coro.

«MAESTRE RODRIGO.»

Iten que se descargan mas al dicho señor obrero que dio y pago al dicho maestre Rodrigo entallador quarenta y seis mill e ochocientos e setenta mrs. que ovo de aver para conplimiento de pago delos ciento y sesenta mill e ochocientos e diez mrs. que montaron las doze syllas y los rrincones con las tres escaleras y las quatro tablas de rrremates en esta manera, por las syllas a diez mill e ciento e ochenta mrs. e por los rrincones veynte e cinco mill mrs. e por las dos escaleras tres mill e ciento e por las quatro tablas diez y ocho mill mrs. e por la escalera que sube a la silla del Arçobispo mill e quinientos mrs. segund que por buena tasaçion de los dichos precios firmada de Juan guas y de Juan millan.

MAESTRE RODRIGO.

Son ciento e ochenta e siete mill e ochocientos e diez mrs.

Vide libro de gastos del año 1494 del Archivo que fue de la Obra y Fabrica de la Catedral de Toledo.

Año 1496.

Se dieron a maestre Rodrigo entallador por ocho pares de alas para los angeles que van en la procesion el dia del corpus christi mill mrs.

Vide libro de gastos del año 1496, fol. 94 vuelto, del Archivo que fue de la Obra y Fabrica de la Catedral de Toledo.

Iten que se dieron a maestre Rodrigo entallador porque adobo ocho pares de alas de angeles grandes e las puso setenta e tres plumas ciento e ochenta e seys mrs.

Vide ut supra.

Iten que dio e pago el dicho señor obrero a maestre Rodrigo entallador quatro ducados e dos rreales los quales le auian dado para encuenta de la obra que auia de facer en las sillas del coro altas e porque no fizo la dicha obra en las dichas sillas mandaron que se le cargasen a la cuenta delos mrs. que ovo de aver por los angelicos que fizo para el altar de prima e la lauor que fizo en las sillas delos señores vicario del coro e capellan mayor.

Vide ut supra.

---

*Gasto delas cosas que se compran para el retablo mayor.*

Iten dio e pago el dicho señor obrero doszientos y veinte e cinco mill mrs. que ovo de aver maestre Rodrigo aleman entallador por el hazer dela meitad del banco del rretablo que agora se face para la dicha santa iglesia por mandado del rreberendisimo señor arçobispo como mas largamente se contiene en mi registro en un capitulo del libro del año pasado de nouenta y ocho escrito e rrubricado de mi mano a ochenta y seis fojas en el partido del rretablo e mas quatro mill mrs. para ayuda del alquiler de su casa que montan por todo dozientos y veinte y nueve mill mrs. delos quales le estan ya rrecibidos en cuenta al dicho señor obrero en el libro del año pasado en el capitulo susodicho los setenta y seis mill y trezientos y treinta y tres mrs. y dos cornados, asi que rresta que se le han de rrecebir en cuenta para en cumplimiento desta meitad del banco del rretablo ciento y cincuenta y dos mill y seiscientos y sesenta y seis mrs. y quatro cornados que pago al dicho maestre Rodrigo e el se dio por contento en mi presencia.

Vide libro de gastos del año 1500 del Archivo que fue de la Obra y Fabrica de la Catedral de Toledo.

Nota: en el libro de gastos del año 1598 falta el capitulo arriva citado, sobre la contrata del retablo mayor.

Año 1499.

*Carta del Cardenal Ximenez de Cisneros al Sr. Obrero de la Catedral de Toledo, sobre el retablo mayor de la misma.*

Venerable canonigo nuestro especial amigo porque queremos ver las traças dese rretablo y asy mesmo hablaros cerca de algunas cosas que ocurren conuiene que luego vista esta os vengais aqui y si ay estoviere maestre Rodrigo traelde çon vos y sino venga maestre juan, de alcala XXIII de junio.

F. TOLETANUS.

*Sobre de la carta:* Al venerable nuestro especial amigo Aluar perez de montemayor Canonigo e obrero de nuestra sancta iglesia de toledo.

EL ARÇOBISPO DE TOLEDO FR.

Esta carta original se halla cosida al folio 102 vuelto del libro de gastos del año 1499, del Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

La fecha de la preinserta carta es de 23 de Junio de 1499 segun se desprende de otro documento que se ve en el folio citado del referido libro, por el que se comprueba la fecha del año que se omite en la carta del Cardenal, y tambien haber ido á Alcala el dicho obrero, para los fines que se le indicaban, aunque no consta si fué ó no con maestre Rodrigo.

Vide libro y folio citados: Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

(*Concluirá.*)

---

EL ARTE EN ESPAÑA.



LA CASA DEL SORDO.

FRESCO DE GOYA.

# ANTONIO DEL RINCON,

PINTOR DE LOS REYES CATÓLICOS.



Como todo poeta al pormenor y repentista, tiene bien provisto arsenal de frases retumbantes y epítetos campanudos, así tambien cuenta la generalidad de los que de aficionados á las bellas artes se precian, con su reserva de nombres y fechas, de escuelas y autores, aprendidos de algunos escritores de ancha manga y estrecho juicio. Fórmase de este modo un cúmulo de datos y aseveraciones que, pasando de boca en boca, llegan á alcanzar la categoría de verdades, más aún, de axiomas, fundados no más que en la proverbial pereza que á todos los españoles nos es comun, y que nos proporciona el júbilo de equivocarnos de contínuo, por no querernos tomar el trabajo de parar mientes, estudiar y averiguar si son ó no ciertos, si pueden ó no tener algun viso de razon, los juicios, datos y pareceres que se usan de contínuo en escritos, discursos y conversaciones que, á manera de fuertes puntales, sirven para dar segura consistencia al razonamiento que se fabrica. Concretándonos á nuestro terreno especial de las artes del dibujo, servirá de prueba, para demostrar lo que ex-

puesto queda, el presente artículo; pues si quisiéramos demostrar tambien que no es ménos cierto nuestro aserto aplicado al campo de las bellas letras, diriamos que ahí están, para no dejarnos por embusteros, los ejemplares estudios de D. Manuel Cañete sobre las fuentes de nuestro teatro nacional, magistralmente escritos, sesudamente pensados, y en los cuales se demuestra con pruebas inconcusas lo erróneo de comunes creencias emitidas por muchos que por doctos pasaron, y por el vulgo literario tenidas como artículo de fe.

¿Quién, que haya leido algo sobre la historia de nuestra pintura ú oido hablar de las bellas artes españolas, no ha visto y escuchado mil veces el nombre de Antonio del Rincon, pintor de los Reyes Católicos, presentado como el regenerador de nuestra pintura? ¿Quién, que tenga siquiera media docena de cuadros viejos que adornen su gabinete de estudio, no cuenta entre ellos una tabla de Antonio del Rincon? ¿Qué artículo crítico, qué discurso académico, qué revista de bellas artes, qué juicio de exposicion de pinturas ha dejado de evocar el nombre de este pintor? Y ¿quién, de todas estas gentes que traen y llevan al manoseado pintor de Fernando V, ha visto alguna de sus verdaderas tablas? Quizá los que á conocerlas hayan ido no sean dos, contando el que esto escribe. Porque yo, lo mismo que todo el mundo, hace mucho tiempo usaba á mi placer del buen Rincon siempre que á cuento me venía personificar la época del renacimiento de nuestra pintura. Abonaban mi abuso autores no modernos y flamantes autoridades críticas, que ántes que yo y al mismo tiempo cometian el mismo pecado de creer *in verba magistri*, y asegurar lo que no habian visto. Y puede ser tambien que yo mismo continuára hoy muy tranquilo descansando en la fe que presta á los autores el comun de las gentes, que pueblan el campo de las artes, si más de una vez no me hubiese visto chasqueado por fiarme en lo que todos fian. Como buen español, soy poco amigo del trabajo, y como perezoso, agrádame descansar en el dato hallado ó en el juicio emitido por autores de nota, porque en ello encuentro grande ahorro de trabajo; pero una vez hubo de antojárseme, no sé por qué, quizá por curiosidad, que no por desconfianza, compulsar algunas citas de autores reputados por serios; y, ¡chasco grande!, ninguna de las citas era completamente cierta. Bástame desde entónces ver las cosas para creer-

las, y no tengo por autoridad más que al dato que yo mismo compulso, y al juicio que, en su vista, yo mismo me formulo; que para errar ó equivocarme, sóbrame con mi corto entendimiento. Apoderada por completo la desconfianza de todo mi ánimo, y teniendo obligacion de conocer las obras de Rincon, cuando, en tiempos atras, tuve que hacer el *Catálogo* del Museo Nacional de Pinturas, busqué cuanto sobre mi artista se hubiera escrito, y me propuse inquirir la verdad. No sé si la he hallado, porque quizá y sin quizá otros más diligentes que yo en esta tarea sepan lo que yo ignoro y tengan ya seguros datos que atestigüen la existencia de otras pinturas de Rincon, ademas de las que yo he visto y sospecho que sean de su mano, pero que no lo aseguro, por la razon sencilla de que no me satisface, ni satisfacer puede á mi natural desconfianza, la falta de prueba para demostrarlo. En mis libros, ya estampados ó ya manuscritos, he hallado que quienes con más detenimiento tratan de Rincon son D. Juan Butron, D. Lázaro Diaz del Valle, Jusepe Martinez, Palomino, Ponz y Cean. No son muchos ni extensos los párrafos que aquellos escritores dedican á nuestro hombre, y así pues, voy á reproducirlos. Hé aquí lo que cada uno dice.

D. Juan de Butron, profesor de ambos Derechos, en su obra *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, por Luis Sanchez, año de 1626, en el discurso XV, fól. 121 vuelto:

Á Rincon, natural de Guadalajara, pintor para aquellos tiempos famoso, le dió el Sr. Rey D. Fernando el Católico el hábito de Santiago.

D. Lázaro Diaz del Valle y de la Puerta, en su manuscrito inédito, que hoy pertenece al Sr. Marqués de Salamanca, y ántes perteneció al Sr. Duque de Híjar, empezado á escribir en 1656:

Rincon, pintor famoso, natural de la ciudad de Guadalajara, fué caballero del hábito de Santiago, por merced del Sr. Rey Católico D. Fernando el Quinto de Castilla y Leon.

Jusepe Martinez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, escritos en el último tercio del siglo XVII, en el cap. XVI:

Casi en este mismo tiempo, á emulacion de este ilustre pintor (Pedro de

Aponte), se animaron muchos ingenios, que se adelantaron con mucho honor, y en particular salió uno que en retratos fué singularísimo, llamado Rincon; unos dicen que fué portugues, otros castellano; sea de donde fuere, fué gran pintor; sus cabezas son muy estimadas.

D. Antonio Palomino y Velasco, en *El Parnaso Español pictórico laureado*, pág. 235, publicado en 1724, pero escrito en el último tercio del siglo anterior :

Antonio del Rincon no nos dejó (por la incuria de los tiempos) más testimonio de su eminente habilidad en aquel dichoso oriente de esta arte, que la calificacion de haber sido pintor de cámara del invictísimo Sr. Rey D. Fernando el Católico; de que se infiere sería lo más adelantado de aquel siglo. Que si bien duraba todavía en España la manera bárbara inculta de la pintura antigua, no obstante, comenzaba á renacer con la comunicacion de las fértiles regiones de Italia, cuyas eminentes obras se difundian ya por estas provincias. Y se tiene por cierto que en Roma aprendió Rincon esta facultad, y que son de su mano las pinturas del retablo antiguo de la Iglesia parroquial de Robledo de Chavela, villa del arzobispado de Toledo. Y tambien en la Iglesia de San Juan de los Reyes, en dicha ciudad, los dos retratos de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel, como tambien otros muchos en los sitios reales de esta córte y de la ciudad de Granada, sin los que perecieron en el incendio del palacio real del Pardo, el año 1608.

Fué Antonio, natural de Guadalajara, y tan estimado de aquel gran Rey, que le hizo merced del hábito de Santiago y ayuda de su real camara, en atencion á su nobleza, virtud y eminente habilidad; circunstancias todas que le constituyen en acreedor de este lugar, como sujeto el más conspicuo, antiguo y condecorado que hallamos desde la restauracion de la pintura en estos reinos. Murió en servicio del Rey, por los años de mil y quinientos, y á los cincuenta y cuatro años de su edad, no se sabe dónde.

D. Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, 1773, tomo II, carta VII, §§ 12 al 14:

Llegué despues de dos leguas de viaje á la villa de Robledo de Chavela, con deseo de ver el retablo de su parroquia, adornado de pinturas, cuyo autor se cree haber sido Antonio del Rincon. (Sigue á esto una nota en que extracta lo que dice Palomino.)—13. Efectivamente me alegré mucho de verlo, y son diez y siete las que en él están colocadas. Es de tanta importancia hablar de estas co-

sas, que si Palomino no hubiera hecho mencion de tal altar, acaso ya se hubiera arrinconado por vejestorio, y puesto en su lugar alguno de talla, segun la moda. Por fin las cosas que se escriben, por un camino ú otro llegan á los poseedores de las obras, y una vez conocidas, se guardan con más cuidado.—14. Las pinturas de este altar representan asuntos de la vida de Nuestra Señora y Jesucristo. Están bastante ennegrecidas y cubiertas de polvo. La Asuncion de la Vírgen, que es cuadro principal, se ve mejor, por estar algo limpio; y le aseguro á usted que es figura muy bella, como los ángeles que allí están, todo de buen carácter, inteligencia de pliegues y expresiones; y lo mismo me parecieron los demas asuntos. Á los lados hay tambien pinturas de las mismas historias sagradas; y en lo más bajo se ven San Miguel y el Angel Custodio. En el banco del altar, y entre los cuadros grandes, hay otros más pequeños; pero algunos se conoce que se han retocado y áun transformado por quien no lo entendia. No vi cosa particular en la Iglesia, cuya arquitectura es de construccion gótica. Muy importante es que se conserve esta memoria de la pintura, y de un artífice que fué de los primeros en ilustrar á su patria en esta línea.

D. Juan Agustin Cean Bermudez, en el tomo IV de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*, publicado en el año de 1800, dice:

Antonio del Rincon, pintor, y el primero que empezó en España á sacudir la manera gótica y á usar de formas redondas, dando á las figuras carácter y mejores proporciones, y pintando con otras máximas más conformes á la naturaleza. Nació en Guadalajara, por los años de 1446, y segun lo que alcanzó en el arte de la pintura, hay motivo para sospechar que la aprendiese en Italia; y en este caso, pudo haber sido discípulo de Andrea del Castaño ó Dominico Guirlandajo, ó de algun otro de los pocos que pintaban entónces con opinion en aquel país.

Hicieron mucho aprecio de su mérito los Reyes Católicos, porque, ademas de nombrarle su pintor, *dicen* que le dieron el hábito de Santiago, y *todos convienen* en que hizo sus retratos colocados en lo alto del retablo mayor de la Iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo, y el de Antonio de Nebrija. Consta de los papeles del archivo de la catedral de esta ciudad, que su cabildo encargó el año de 1483 á Maestre Antonio y á Pedro Berruguete las pinturas para las paredes del sagrario viejo, y no pudo ser otro el primero que Antonio del Rincon, pues no hay noticia de quien pudiese desempeñar en aquel tiempo una obra de tanta importancia.

Es muy verisímil que trabajase otras en el servicio de aquellos soberanos, para el adorno de sus palacios, que habrán perecido con el tiempo. Se le atribuye en Granada, por tradicion constante entre los profesores, un oratorio con puertas que está en los Agustinos calzados, y representa el monte Calvario. *Pero la obra que no deja duda de su inteligencia, son las diez y siete tablas del retablo mayor de la parroquia de la villa de Robledo de Chavela;* representan pasajes de la vida de la Vírgen Santa María, y la del medio su asuncion á los cielos; tienen dibujo, belleza, carácter, expresion y buenos pliegues de paños.

Falleció el año de 1500 en el servicio de D. Fernando el Quinto y de Doña Isabel, y si los acompañaba en sus jornadas, habrá sido tal vez en Sevilla, donde residieron parte de aquel año. (Arch. de la Cat. de Toledo.—*Notic. de Granada.—Butr.—Carduch.—Pach.—Palom.—Ponz.*)

El mismo autor, en la *Historia del arte de la Pintura*, tomo VI, que se conserva manuscrito en la Biblioteca de la Academia de San Fernando, en el cap. I de la *Escuela Castellana*, dice:

Antonio del Rincon y Pedro Berruguete pintaron juntos en 1483 en la catedral de Toledo.

Entre todos estos pintores, los más acreditados de su tiempo en Castilla, fué el más distinguido y estimado Antonio del Rincon. Habia nacido en Guadalajara el año de 1446, de padres ilustres, quienes le dieron una educacion correspondiente á su cuna, en las humanidades y en las ciencias. Pero su inclinacion á la pintura le arrastró, con preferencia á los demas estudios. No se sabe de cierto quién haya sido su primer maestro en ella; pero es de creer lo fuese el maestro Jorge Inglés, que residia en Guadalajara el año 1456, y más adelante en el servicio del Marqués de Santillana, cuando de su órden pintó las historias arriba dichas del retablo mayor y colaterales del hospital de Buitrago. Palomino dice que fué Rincon á estudiar á Roma, donde pudo haberse perfeccionado con Antonio y Pedro Pallajuolo, hermanos, que eran los pintores más sobresalientes de aquella época. Restituido á Castilla en 1483, mereció, como ya se ha referido, que el cabildo de la catedral de Toledo le confiase pintar, en compañía de Pedro Berruguete, las paredes del sagrario viejo. Esta obra hubo de acreditarle sobremanera, pues se hizo acreedor á la estimacion de los grandes y de los Reyes Católicos, quienes le distinguieron con el hábito de la órden de Santiago, llevándole en su compañía en las jornadas que hacian por el reino. Retrató entónces á Sus Altezas, cuyos retratos se colocaron en el convento de San Juan de los Reyes de Toledo. Retrató, asimismo, á su gran amigo Antonio de

Nebrija y á otros personajes. Pintó un Calvario para los Agustinos de Granada, y várias tablas para otros templos de Castilla y de Andalucía.

Se sabe que falleció Rincon en el año de 1500, pero se ignora dónde está sepultado. Fueron sus discípulos, su hijo Fernando, que trabajó en el Colegio Mayor de Alcalá; Diego Lopez, en el Paraninfo de aquella Universidad; Antonio é Íñigo de Somontes, y otros profesores castellanos que procuraron imitarle. Por haber sido Antonio del Rincon el primer pintor que nos consta haya ido de Castilla á Italia en el siglo XV á perfeccionarse en su arte, por haber vuelto muy aprovechado, por las buenas máximas que trajo y demostró en sus obras, y por la aceptacion general que merecieron y agotaron los profesores de aquel tiempo, le reputamos por el verdadero fundador de la escuela castellana, que era entónces estimada entre las demas de Europa.

Y en una hoja suelta, en el mismo tomo, dice el mismo autor:

El célebre escultor Felipe de Borgoña sacó en barro el busto de Lebrija, y es sensible que emplease su pericia y trabajo en una materia tan frágil, pues debia temerse lo que realmente ha sucedido: que su obra no duraria mucho tiempo. Tambien hizo su retrato al óleo Antonio del Rincon, pintor de cámara de los Reyes Católicos, y para multiplicar las copias, lo grabó despues en cobre. La lámina abierta por este digno artista ha sido la matriz de donde han dimanado las estampas que vemos en los diccionarios. Todo nos lo dejó dicho su hijo Antonio, en estos versos que se encuentran al pié del retrato:

*Qui cupis ignotum Antoni cognoscere vultum*
*Aspice tam similem quam fuit ipse sibi,*
*Peniculo* RINCON *pinxit, calcoque Philippus*
*Germanus molli pinxit at ille luto;*
*Sed tandem gladio nunc mira Antonius arte*
*Quod ipsum cernis, scissile fecit opus.*

Y añade al final: «Ésta es la noticia que me ofreció un amigo, citada al fólio 323 del tomo I de esta *Historia*, por lo que la copio aquí.»

G. C. V.

(*Concluirá próximamente.*)

# DOCUMENTOS INÉDITOS

QUE PUEDEN SERVIR

# PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

## ESCULTURA.

## MAESE RODRIGO.

### SIGLOS XV Y XVI.

ARCHIVO DE LA OBRA Y FÁBRICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

(*Conclusion.*)

*Gasto de señor obrero y de dos maestros que fueron con su merced al arçobispo.*

este dia pago mas el dicho señor obrero quatro mill y seicientos y treinta y un mrs. y medio desta manera, los mill y seicientos ochenta y siete mrs. y medio de nueve dias que estubo en talabera quoando el arçobispo estubo ende que le mandaron dar los señores visitadores a medio ducado por dia que montan los dichos mill y seicientos ochenta y siete mrs. y medio mas se le descuentan que obo gastado dos mill y nueuecientos quoarenta y quatro mrs. de dos maestros que llebo consigo a su S. a talabera con la muestra del retablo que fueron maestre enrrique e maestre rodrigo, en que el uno estubo alla siete dias e gano cada dia ciento y ochenta y quatro mrs. que le caben mill y dozientos y ochenta y ocho mrs. y el otro nuebe dias al mismo precio que montan mill y seicientos cincuenta y seis, asi que montan por todo los dichos quatro mill y seicientos y treinta y un mrs. y medio que se le han de tomar en cuenta al dicho señor obrero.

Vide libro de gastos del año 1500 del Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

---

Parece por una fe de joan de obregon notario dela audiencia arçobispal criado del señor maçuecos que fue mandado por los visitadores de la obra e el señor capellan mayor don alonso de albornoz deputado por los señores del cauil-

do para este caso en que mandaron que el dicho señor obrero de e pague al dicho maestre Rodrigo entallador diez e siete mill mrs. por ciertos cargos que la obra era al dicho maestre Rodrigo de ciertas obras e muestras que tenia fechas de seruicio de la obra de diez o doze años a esta parte lo qual mandaron los dichos señores por virtud de una cedula del reberendisimo señor arçobispo en que mandaba al dicho señor obrero que vistos los cargos en que la obra era al dicho maestre Rodrigo se le pagasen y satisfiziesen los quales dichos diez e siete mill mrs. se le pagaron para ayuda acabar la obra que el tenia a su cargo de la meitad del banco del rretablo como mas largamente paso ante el dicho notario obregon, diose delos dichos diez e siete mill mrs. por contento en mi presencia y en presencia de contreras escriuano dela obra e capellan del coro.

Vide libro de gastos del año 1500 del Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

*Libramientos.*

Este dicho dia pago Rodriguez a maestre Rodrigo entallador aleman quinze mill mrs. que el señor arcobispo le fizo merced por la perdida del medio vanco del rretablo principal que estava a su cargo los quales dichos quinze mill mrs. le fueron pagados por un libramiento del dicho señor arçobispo el qual quedo en mi poder con la carta de pago en las espaldas.

La fecha de este libramiento es la misma que la del que le precede, asaber cinco de Abril del año IUDI (1501).

Vide libro de gastos del año 1501, del Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

*Retablo de San Ildefonso.*

Paresce por un contrato que paso ante el bachiller de Santo Domingo commo esta dado a destajo el rretablo que se a de facer para la capilla de san illefonso a maestre Rodrigo entallador por sesenta mill mrs. poniendo el toda la madera e con otras ciertas condiciones commo mas largamente se contiene en el contrato y esto se entiende la talla y ymagenes pequeñas de dicho rretablo.

*Pagas.*

en quatro dias del mes de marҫo de DI años (1501) pago el señor obrero a maestre Rodrigo entallador veinte e quatro rreales para mercar madera para el dicho rretablo de sant illefonso diose por contento ante mi.

este dicho dia dio el dicho señor obrero un ducado al dicho maestre Rodrigo para en cuenta delo sobredicho.

en seys dias de março del dicho año pago el dicho señor obrero al dicho maestre Rodrigo un ducado para mercar clavos y cola para el dicho retablo.

en IX dias del dicho mes y año pago el dicho señor obrero al dicho maestre Rodrigo mill e quinientos mrs. para en cuenta del dicho destajo.

en XXIIII dias del dicho mes y año pago el dicho señor obrero al dicho maestre Rodrigo en un libramiento dos mill e trezientos e setenta e quatro mrs. para en cuenta de dicho su destajo.

Iten pago el dicho señor obrero al dicho maestre Rodrigo quinientos mrs. para en cuenta del dicho su destajo delos quales dichos quinientos mrs. y todos los mrs. en estos capitulos desta plana rrescebidos se otorgo por contento ante mi CONTRERAS.

en XXX dias de abril del dicho año pago el dicho señor obrero a la mujer de fernando de la hyguera veinte rreales y veinte mrs. por el dicho maestre rrodrigo.

siguen otros libramientos a favor de otros entalladores; estrangeros los mas, que trabajaban en la misma obra.

Vide libro de gastos año 1501 del Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

---

## ORFEBRERÍA Y ARMAS.

### SIGLO XIV.

## TESTAMENTARÍA DE FELIPE II. (Pág. 678.)

### ARCHIVO DE PALACIO.

## ESPADAS.

### ESPADAS, DAGAS, CUCHILLOS, ARCABUCES, BALLESTAS, ARCOS Y OTRAS COSAS Á ESTO TOCANTES.

Tasado en Valladolid, á 21 de Mayo de 1602, por Andres Diaz, espadero, y por Joan Darphe lo demas de oro y plata y piedras.— Póngase lo que falta.— Puesto.— Almoneda.— Entregado á Hernando del Espejo.

Una espada con la guarnicion de oro, de cabos torcidos, labrada de encestado, esmaltada de blanco y negro y azul; en los remates de la cruz una granada esmaltada de rosicler, el puño y pomo de oro de la misma obra; de la una parte

San Giorge á caballo, labrado de relieve, y de la otra un escudo de las armas de Inglaterra; con una daga con guarnicion de cruz, puño y pomo y brocal y contera de oro, de la misma obra que la espada, con talabarte de tejillo negro, con dabalon de oro de la misma obra. Dióla el conde Pambruque, en Inglaterra, en su caja de madera, cubierta de terciopelo negro. Tasada en 2.000 reales, por Juan de Arphe, platero de oro, y la hoja el dicho Andres Diaz, espadero.— Cargada á dicho Hernando de Espejo, en su partida de lo recibido para la almoneda. Aps.º 257 en p.da de 74.800.

Otra espada con guarnicion de oro, el pomo liso de hechura de lanteja, y la cruz con una guarda que va de ella al pomo, y una pontezuela delante y otra pequeña detras; es toda lisa, sin ninguna labor ni esmalte, contera de oro y puño de oro tirado fino, con cuchillo y punçon de hierro dorados. Dió á S. M. esta espada el Marqués de las Navas. Tasada por los dichos en 2.000 reales.—Idem. Almoneda.

Un talabarte para la espada, de terciopelo negro, con caireles de oro y dabalon, que tiene trece piezas, que pesan todas 23 castellanos y tres tomines. Tasado el oro en 368 reales que pesa, y el talabarte y su hechura en 22 reales.— Idem.

Una espada que en la hoja tiene grabadas las águilas imperiales, con las columnas y letra de *Plus Ultra;* tiene cruz, pomo, puño y vaina de plata dorada, y á partes esmaltada de negro; la cruz es de dos figuras de mujeres y dos mascarones por remate, y el puño está labrado á la morisca; el pomo tiene cuatro figuras de mujeres, y en el recazo cuatro lagartijas, la una de ellas suelta, y por la una parte del recazo un mascaron; en la vaina tiene el retrato del Emperador, con la letra de *Plus Ultra* y las águilas imperiales, con un escudo de cristal, pintadas en él las armas imperiales, con siete lugares vacíos para otros escudos de cristal redondos, sueltos, metida en una caja abierta, de terciopelo negro. Tasada : oro, plata y hoja en 70 ducados. Colgada en el guarda-joyas núm. 4.— Recibida esta espada. — Cargada al dicho Espejo.

Otra espada que tiene puño y pomo y cruz, todo de plata dorada, que le faltan algunos pedazos en el puño; los recazos son tambien de plata, y en el uno las armas imperiales esmaltadas de colores, con vaina de cuero negro, sin contera, que fué del Emperador, que le servia para las entradas y de armar caballeros. Tasada en 40 ducados, núm. 5 en el guarda-joyas.

Otra espada grande, que tiene ocho palmos de largo, con guarnicion que pa-

rece de plata, toda dorada, que tiene la cruz de dos figuras de zafiros y el puño labrado de unas hojas, y en el pomo tiene dos arpías, y dos escudos de las armas del papa Pío IV, el cual la envió á S. M., año de sesenta. La vaina parece estar cubierta de plata dorada, labrada de una labor cubierta de unas hojas, con tres compartimientos de la una parte y otros tantos de la otra, sobre terciopelo carmesí, con un çincho ancho de tejillo de oro hilado y seda carmesí; tiene hevilla y cabo, y seis tachones dorados. Tasado, así como ésta, en 200 ducados, núm. 6.

Otra espada de la misma manera y guarnicion que la contenida en la partida anterior, que se tomó de la almoneda del Príncipe nuestro señor, que tiene una sobrevaina de tafetan y otra de baqueta. Tasada en 200 ducados, núm. 7.

Otra espada ancha y corta, que en la hoja tiene grabadas dos historias de batallas, con una guarnicion de hierro lisa, que fué de D. Diego de Mendoza. Tasada en 4 ducados, núm. 8.

## DAGAS.

Una daga turquesca, con un córte en la cuchilla, con vaina y cruz, puño y pomo, todo de oro. La vaina, por la haz, cuajada de turquesas y granates engastados en ella, y en el puño y pomo fáltanle en dos engastes del puño dos granates; metida en una bolsa de terciopelo negro, que se tomó de la almoneda de Stanis.° Tasada, como está, en 60 ducados, núm. 9. Son rubíes los que dice que son granates.

Otra daga turquesca, la cuchilla son dos filos con vaina de oro, por la una haz nielada, con una cadenilla de oro de eslabones torcidos y lisos; la cruz de oro nielada, como la vaina; el puño y pomo de ébano, cubierto de una redecilla de oro con engastes, y ellos turquesas y granates; en dos turquesas engastes del puño y tres del pomo, faltan tres piedras. Tomóse de la dicha almoneda, núm. 10. Tasada por los dichos en 500 reales.

(*Se continuará.*)



FAUNO BAILANDO.

BRONCE DE POMPEYA.  MUSEO DE NAPOLES. Nº 2407.

# EL FAUNO DE POMPEYA.

---



GUALES, por lo general, consideran en sus obras de arte, poetas y artistas, á los Faunos, Silvanos, Satyros y Silenos; y sin embargo, distintos son en su orígen, en sus funciones y hasta en su figura; coincidiendo tan sólo todos estos mitos en ser divinidades exclusivamente de los campos. El *buen viejo Sileno*, hijo de Pan y de la Tierra, gran músico, como Marsyas émulo de Apolo, fué encargado por Júpiter de la educacion y crianza de su hijo Dionysius ó Baco, que creció y se instruyó bajo su cuidado y la asistencia de las ninfas Philia, Coronis y Clida, en la isla de Naxos. Virgilio nos describe á Sileno, diciendo que era un viejo bonachon, placentero, siempre risueño, grande aficionado á la música y pretendiendo, lo mismo que Olimpus y Marsyas, haber sido el inventor de la flauta. Ademas, indudablemente fué valiente, como lo demuestra el haber tomado parte en la guerra contra los gigantes, y dado en ella muerte

al feroz Eucelides. Pero la mayor, la más portentosa de sus excelencias, consistia en que podia vaticinar lo futuro siempre que á ello se le obligára, rodeándole el cuerpo con una guirnalda de flores durante el sueño en que se sumia despues de sus frecuentes borracheras. Las estatuas, bajo-relieves y pinturas que le representan, nos le ofrecen en figura humana, coronado de pámpanos, y con la sonrisa y la alegría de la embriaguez.

*Silvano* es la divinidad que más se le parece, y más fácil de confundirse con él. Como Sileno, es tambien un viejo alegre y bonachon, pero ni su orígen es tan alto, ni sus funciones tan nobles y divertidas. Era de su particular incumbencia velar por los ganados y favorecer su multiplicacion, presidir el buen órden de las plantaciones y procurar su buen resultado, proteger los linderos de las heredades campestres y cuidar de los animales útiles de las selvas; y, en una palabra, velar por el órden en los campos; era, en fin, dicho sea con perdon de su más que humana naturaleza, *un guardia rural* divinizado. Se le ve siempre representado en figura humana, apoyado en un tronco de cipres.

Tambien eran dioses campestres los *Satyros*, traidos por Baco de la India, que siempre le acompañaban, formando con los Silenos, los Faunos y las Ninfas, su obligada córte y general séquito. Pero el Satyro se diferencia esencialmente de las otras citadas divinidades en su figura. Mitos que se suponian entregados á las pasiones carnales y dominados por la lascivia, representan las fuerzas vitales de la naturaleza en toda la plenitud de su virilidad, y participan, por lo tanto, así en su esencia como en su forma, de la figura humana y de la de los animales cuadrúpedos. Diferencíanse del hombre en que tienen cuernos como los de las cabras, orejas grandes, acabadas en punta (*aures acutas*, dice Horacio), cabello crespo, cerdoso y erizado, y cola de cabra ó de caballo. En las obras plásticas se le presenta de diversas edades; cuando aparecen viejos, entónces se los llaman Sylenos (confundiéndolos con aquéllos, bien distintos por cierto, como hemos visto, pues su figura era completamente la del hombre), y cuando se muestran jóvenes, es cuando llevan su verdadero nombre de Satyros. Sus ocupaciones, hijas de su natural instinto y del desarrollo de su cuerpo, eran, ora perseguir y ora deleitar á las Ninfas, bailar con ellas, llevar la alegría y el placer á todas partes, y entregarse á todas las torpezas y algazaras que en las fiestas de Baco pro-

ducia el fruto de las vides y la exuberancia de las fuerzas generadoras de que estaban dotados. Así es que generalmente se les ve pintados y esculpidos con una copa ó un thyrso en la mano, ébrios ó durmiendo, nunca extenuados; ó ya tocando la flauta para animar las danzas de las Ninfas, ó bailando con ellas; y ya tambien en otras acciones indescriptibles.

Los poetas romanos de los últimos tiempos han confundido lastimosamente los Satyros, oriundos de la India, con los *Faunos* de Italia, que descendian de Picus, nieto de Saturno, padre de Latino, tercero rey de Laurentium, villa del Lacio, situada cerca de Ostia. Despues de generalizado en Italia el culto griego del dios Pan, Fauno fué identificado con él, y como él llegó á ser representado con cuernos y piernas de macho cabrío, atribuyéndosele la proteccion de la agricultura. Hácese muchas veces mencion de los Faunos y de sus mujeres, las Faunas ó Faulas, confundiéndolos con los Satyros, y como á éstos representándoles en figura humana, con cuernos de cabra, orejas apuntadas, colocadas en la cabeza á manera de las de los cuadrúpedos, y cola de caballo muy corta, suponiéndoles alegres y muy bailadores, y grandes aficionados al vino, si hemos de juzgar por las estatuas preciosísimas de bronce, grandes y chicas, halladas en las excavaciones de Herculano, y por las que en mármol blanco se conservan en varios museos de escultura.

Como se ve, reina en las obras de los poetas y artistas latinos el más cómodo desórden en la representacion y manifestacion de todas estas divinidades campestres, resultando completa confusion en el orígen, significacion y usos, y en fin, hasta en las figuras de unos y otros. De aquí que se tenga por un Fauno, y no por Satyro (como debiera ser), á la preciosa estatua de bronce cuyo trasunto, grabado al agua fuerte, acompaña á estas líneas.

En la *Strada della Fortuna* de la exhumante Pompeya está situada la casa donde se halló este bronce, que la dió nombre, y que, por lo tanto, es conocida por *la casa del Fauno.* Es rica en verdad y atestigua haber pertenecido á alguno de los más acaudalados comerciantes que poblaban la mercantil Pompeya. El pavimento del vestíbulo es de mármoles de diversos colores, y sobre las paredes de sus lados se ven todavía los *edículos* revestidos de brillante estuco, que parece de ricos már-

moles. En el centro se halla el *implubium*, formado tambien de mármol, afectando un cuadrado, en cuyo centro se levanta un pequeño pedestal, sobre el cual se halló colocada la estatua del *Fauno bailando*. Cuéntanse al rededor hasta ocho estancias, y en frente se halla el *tablinium* (comedor). En una de estas estancias de la izquierda es donde se ha encontrado el famoso mosaico, millones de veces reproducido desde entónces, que representa las tres palomas que sacan con los picos un hilo de perlas de un cestillo. Y en verdad que no fué justo señalar esta casa con el nombre del *Fauno*, por bellísima que esta estatua sea, pues otro monumento mucho más bello aún, y de importancia inmensa para el arte, se encontró formando el piso de sala que da frente al peristilo, y es el soberbio é inapreciable mosaico que representa, en figuras casi del tamaño natural, la batalla de Alejandro contra Darío, copia que se supone ser de una pintura del más inspirado de los pintores griegos. Dolor grande causa que este mosaico no haya aparecido completo, pero en cambio agrada ver el cuidado, el amor y el buen juicio con que se halla colocado este precioso monumento del arte antiguo en una de las salas del Museo Nacional de Nápoles. No era huérfano este mosaico en aquella casa, que tambien habia en ella el que figura á Arato cabalgando sobre una pantera, tantas veces copiado y trasportado tambien al Museo citado : ademas merecen especial mencion otros dos, uno que es un leon, y otro que representa un gato sujetando con las uñas de la mano izquierda un pájaro, que parece haber estado atado á algo, porque tiene una traba en la pata única que se le ve. Y en fin, baste para dar á conocer la riqueza de esta casa, que en ella se hallaron bastantes objetos de oro y algunos de bronce, y tambien varios esqueletos. En el patio, rodeado de columnas, se ven todavía muchas ánforas arrimadas á la pared de la derecha, y á ella adheridas por las cenizas que lo invadieron y macizaron.

Pocas casas de Pompeya pueden compararse con ésta; y es la segunda de las maravillas artísticas que contenia, la estatua del Fauno, la más preciosa, la que mejor y más perfecto desempeño artístico acusa en la belleza de sus proporciones, y en la esbeltez y elegancia de su movimiento, y en la verdad y encanto de su modelado.

G. C. V.

# ANTIGÜEDADES PREHISTÓRICAS
## DE GALICIA.

---

### CARTA PRIMERA.

Sr. D. Gregorio Cruzada Villaamil.

*Mondoñedo, 25 de Junio de 1870.*

Mi querido amigo: El placer consiguiente á ver en mis manos, despues de tantos meses, un nuevo número de El Arte, es para mí mucho mayor en estos momentos en que me siento vivamente aguijoneado del deseo de dar al público circunstanciadas noticias del resultado de mis investigaciones y de mis descubrimientos *arqueológico-prehistóricos*.

Ántes de este intervalo en la publicacion de El Arte, anuncié á V. mi intencion de dar á la estampa lo que sobre la materia ya entónces tenía reunido, y hoy insisto en ese propósito, con tanto mayor motivo cuanto que este último año he sido afortunadísimo, consiguiendo aumentar considerablemente en número y valor mis descubrimientos y adquisiciones de objetos *prehistóricos*.

Abrigo la esperanza de que mis noticias no han de ser del todo desagradables, ni del todo inútiles, á los pocos que en nuestra patria se ocupan de esta novísima rama de la arqueología, y á los muchos que con febril ardor en el extranjero la cultivan, ademas de que, dan testimonio de que hay, en medio de las circunstancias que nos rodean, quien entre nosotros trabaja,—por más que sean harto débiles sus fuerzas,—para

buscar materiales con que construir el edificio de nuestra historia en épocas remotas.

No por escasez de noticias y falta de datos dejo de preparar un trabajo formal, metódico y un tanto completo; un libro, en fin, sobre las *Antigüedades prehistóricas de Galicia;* sino que,—fuera de otras muy atendibles consideraciones,—por ser en crecido número los monumentos de que tengo noticia cierta, y hasta ahora no me ha sido dable por mí mismo reconocer; y por inferir, de la frecuencia con que me encuentro con otros ignorados, que han de ser muchos más los que en el trascurso de no lejano tiempo he de llegar á conocer; me detiene el temor de que las más firmes conclusiones que hoy dedujera tendria que modificarlas quizá en brevísimo plazo, á medida que los nuevos descubrimientos viniesen á derramar más brillante luz sobre los anteriores.

Así, pues, dejando á un lado la síntesis, redúzcome, por ahora, al exámen individual y aislado de los diferentes y abundantes monumentos *prehistóricos* de diversos géneros que pueblan este tan privilegiado como desconocido país, y en especial de los famosos *castros*, de muchos de los inestimables objetos que en ellos han sido y son encontrados diariamente, y de los no ménos estimables que, á mi presencia, de algunas cuevas osuarias se han extraido; y si algun dia me lanzo á hablar á V. de monumentos *megalíticos*, será, ó para tratar de tal cual bien caracterizada *arca* (dolmen), ó, más que para llamar la pública atencion sobre esta piedra *movible* ó sobre aquel *altar natural*, para ayudar á disuadir de su engañada creencia á los que por tales los consideran.

Galicia toda, y muy en particular esta parte de ella, comprendida entre el Miño y la costa Cantábrica, es un vasto y riquísimo museo arqueológico. Los curiosos y profundos senos de la caliza, que constituye una de las más abundantes formaciones geognósticas de la comarca, guardan importantes restos, suficientes para darnos á conocer cuál era el alimento que usaban, y de qué género de armas y utensilios se servian los hombres á que prestaron abrigo en tiempo remotísimo, que sin aventurarse grandemente, no es posible intentar fijar. Los monumentos *megalíticos*, ó de grandes piedras brutas, si no abundan en Galicia, no puede decirse que escasean, pues,—fuera de ciertas piedras *movibles* y de las calificadas de *altares naturales*, que unas y otras pudieran no repre-

sentar sino simples fenómenos geológicos,—los recintos ó *cromlechs*, y particularmente los *dolmenes* de diversas disposiciones y distintas dimensiones, se encuentran en los más agrestes montes, en número que no debe ser pequeño, á juzgar porque, merced al cuidado con que de muy poco tiempo acá se comienza á observarlos, se aumenta cada dia el catálogo, corto aún, de los conocidos. Resaltan sobre la rasa llanura de las *grandas*—(navas)—las prominencias cónicas más ó ménos regulares y acusadas, llamadas *mamoas* y *madorras* ó *modorras* (*tumulus*), guardadoras de funerarios tesoros, que dieron motivo á su violacion y destruccion más ó ménos completa, en tiempos quizás áun *prehistóricos*, ó poco ménos; y salen con breves intervalos al encuentro del caminante los característicos y varios *castros*,—asunto preferente de las investigaciones prolijas y elucubraciones indigestas de ciertos arqueólogos gallegos,—como para incitar á las modernas generaciones á que investiguen el objeto de su complicada construccion y de su pasmosa muchedumbre. Y, en fin, si no puede decirse que existen hoy verdaderos restos de *ciudades palustres*, consérvanse tales peregrinas noticias, que no es ni cuestionable la existencia de antiquísimas construcciones en las lagunas del interior y en las marismas de las costas gallegas.

Tan rico como es el suelo de Galicia en monumentos *prehistóricos*, es pródigo en arrojar de su seno armas y utensilios de *piedra* y de *metal*, y productos de *cerámica* más ó ménos groseros. Aunque todavía no puede citarse ningun objeto de piedra de la primera época, ó *paleolítica*, hallado en Galicia y hecho de pedernal ú otra roca semejante, más bien que á la falta absoluta de tales hallazgos, debe atribuirse ese vacío á la general ignorancia de la estimacion que tales antiguallas merecen. No sucede así con las de piedra pulimentada, correspondientes á la segunda, y segun algunos tercera época de la piedra, ó *neolítica*, pues de las halladas en Galicia se encuentran muchas en poder de diversas personas, y algunas de ellas se guardan en el gabinete mineralógico de la Universidad de Santiago, desde el tiempo en que la *arqueología-prehistórica* estaba algo léjos de llegar á la altura en que hoy se encuentra. Los casuales hallazgos de valiosas alhajas de oro son más frecuentes que han sido provechosos para la ciencia, y en armas y dijes de bronce ha suministrado, y sigue suministrando el suelo gallego, ejemplares curiosísimos

por sus formas, características del país y distintas de las de sus similares, que en tal copia y con tal entusiasmo se recogen, coleccionan y estudian en el extranjero. Y, con abundancia sorprendente, aparecen grandes y pequeñas vasijas,—de cuya conservacion se muestran siempre poco cuidadosos los descubridores,—de formas várias y materia muy diversa, desde el tosquísimo barro negro trabado con gruesas arenas, al bruñido miccáceo y hasta al fino *saguntino*.

Por más que todo ese linaje de monumentos éntre de lleno,—como V. habrá comprendido desde luégo,—en el círculo de lo que hoy se llama *arqueología-prehistórica*, aquellos *incrédulos*, para quienes no encierra grandes simpatías esta rama de los estudios históricos, deben despojarse,—yo se lo suplico,—de toda prevencion si leen estas mis cartas; pues que, aunque de la *arqueología-prehistórica* me ocupo, no me *lanzo* yo á aquella más escabrosa parte de ella, que algunos llaman, y debe llamarse, *geolo-arqueología*, sino que reduzco, y he reducido hasta ahora, mis investigaciones á esos monumentos de puro carácter arqueológico, cuyas condiciones artísticas, ó ignoradas por la remota época de construccion, los hacen resueltamente *prehistóricos*.

Ademas,—y me adelanto á exponer un juicio que podré tener que rectificar yo mismo, porque todavía no pasa de ser una simple conjetura,—creo que muchos de los monumentos prehistóricos de Galicia, que yo conozco, tanto *megalíticos* como *térreos*, son de fecha que con gran exceso los pone fuera del dominio de la arqueología-prehistórica, y por consiguiente, que no son tales *prehistóricos*, aunque así se llamen, en razon á su similitud y absoluta identidad de algunos con los llamados y tenidos por prehistóricos en otros países, y al silencio completo que sobre su orígen y destino guarda la historia escrita.

En suma,—no titubeo, amigo mio, en manifestarlo,—aspiro á que mis descubrimientos llamen la pública atencion, en lo que relativamente merezcan, tanto como la llamaron los afortunados del Sr. Góngora. Levantado por ese infatigable descubridor, en el S. E. de la Península, una punta del tupido velo que cubre nuestras antigüedades prehistóricas, si yo consigo levantar otra punta en el extremo opuesto, en el N. O., algo podrá establecerse despues en general sobre el más remoto pasado de nuestra España.

Á V. corresponde ahora secundar mi intento, concediendo á mis cartas el honroso lugar en El Arte, que ya han merecido, gracias á la bondad de V., algunos de mis insignificantes escritos sobre otra diversa rama de la arqueología. Sea así ó no sea, siempre será de V. afectísimo amigo, Q. B. S. M.,

José Villaamil y Castro.

---

# DOCUMENTOS INÉDITOS

QUE PUEDEN SERVIR

# PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## ORFEBRERÍA Y ARMAS.

### SIGLO XIV.

### TESTAMENTARÍA DE FELIPE II. (Pág. 678.)

ARCHIVO DE PALACIO.

---

### DAGAS. (*Continuacion.*)

Otra daga turca, con cruz, puño y pomo de palo negro. En la cruz dos turquesillas, y en el pomo otra por remate, asentadas; encima rosiclers de oro, con brocal y contera de oro y vaina turca de cuero negro. Tasada en 55 reales, número 11.

Otra daga que parece hecha en Francia, con el cabo de una figura de hombre, de marfil, con un lematico de plata en la cabella, con dos cuchillos y un punzon con los cabos de marfil y remates de plata, como el de la daga, con vaina de cuero esmaltada de colores. Tasada en 3 ducados, núm. 12. Es puñal frances.

### ALFANJES Y CUCHILLOS TURCOS.

Un alfanje hecho en la India del Portugal, con la cuchilla combada y de un córte, y el puño de oro hecho de unos óvalos redondos que hacen punta, y encima dellos un follaje de oro mate enlazado, sembrado sobre él diversas sabandijas, ramos y hojas de plata blanca y hierro pabonado oscuro, con vaina de madera de India laqueada, dorada, con cuchillo y punzon. El punzon y el cabo del cuchillo dorado, con brocal y contera, y un gancho de que se cuelga en la cinta, todo de oro, sembrado de las dichas sabandijas, núm. 13. Tasado por los dichos en 70 ducados.

Otro alfanje turco, con el puño de laton y hierro, labrado de pájaros y hojas

y algunos animales, con vaina de laque negra, guarnecida de la manera que el puño, con cuchillo y punzon; son dos punzones. Tasado en 8 ducados, número 14.

Un machete de la India, con un córte combado un poco, la cuchilla con puño de oro labrado á manera de enroscado, con vaina de laque negro y contera de oro, y un ganchito y asa de lo mismo, con cuchillo con cabo de oro, labrado de la manera del puño, metido en una caja de madera de nogal, forrada de terciopelo negro, núm. 15. Tasado por los dichos en 63 ducados.

Un alfanje, combada la cuchilla y de un córte, con cruz y puño y pomo de una pieza, de hierro odrado y vaina de madera, cubierta de oro y plata labrado y esmaltada de azul, con algunos engasticos de granate y turquesas, con su tahelí de oro y seda, y el cual parece de oro, hecho en la China, metido en una funda de damasco verde y amarillo. Tasado en 150 ducados, núm. 16.

Un cuchillo de la India, con un córte combado, dorado y plateado, con cruz y recazos de oro, con rubíes y turquesas muy chiquitos en los recazos, que tiene puño y pomo de cristal de una pieza; está despegada del cuchillo y quebrado un pedazo dél, hácia la parte del pomo, con vaina de oro engastado en ella por la parte de afuera, rubíes cabujones y diamantes pequeños por labrar, y esmeraldas y turquesas; tiene una portezuela junto al brocal, con engaste de las dichas piedras. Habíale entregado el alcalde Tejada á Bartolomé de Santoyo, número 17, en una bolsa de terciopelo carmesí. Tasado en 250 ducados.

Un cuchillo turco, con vaina de laque negro y puño de jaspe, de laque de colores, con un cuchillo y punzon; son dos cuchillos. Tasado en 6 ducados, número 18.

Otro cuchillo turco, menor que el de la partida anterior, labrada la cuchilla de tauxia de oro, que tiene por puño una figura de marfil, de hombre; con vaina de palo, pintada de verde y amarillo de oro, núm. 19. Tasado en 4 ducados.

Un cuchillo turco combado, con dos córtes, con vaina de plata dorada, labrada de unos lazos, y cruz y puño y pomo de la dicha plata dorada, y en el puño dos pedazos de Calcedonia ó corniola, y en lo alto del pomo un granate. Fué de Stanis. Tasado en 6 ducados, núm. 20.

Otro cuchillo turco, la cuchilla labrada de tauxia, con vaina de çapa, con brocal y contera de plata dorada; el puño y pomo de una pieza, de piedra lapiz-

lázuli, y en el remate del pomo un engaste de plata, con un granate con cruz de plata; fué de Stanis., núm. 21. Tasado en 10 ducados.

Otro cuchillo turco combado, con un córte de recazo, labrado de tauxia, con vaina de palo. El puño es de cuerno negro; en el cabo de él una guarnicioncica de oro, con engastes á la redonda con granates; fué de Estanis., núm. 22. Tasado en 5 ducados.

Otro cuchillo pequeño, la cuchilla turca, el cabo de marfil guarnecido de unos zafiros y hojas, y de oro; al remate del cabo una cabeza de delfin, con cinco engastes pequeños, los tres granates y dos esmeraldas; la vaina de plata dorada y esmaltada de azul y verde, fué de Stanis., núm. 23. Tasado en 6 ducados.

Otro cuchillo turco, el cabo de cuerno que parece tortuga, y por remate una cabeza de marfil, y en el cabo un engastico con una turquesa, con vaina de çapa, con contera y brocal de oro, y un cordon de seda carmesí, núm. 24. Tasado en 8 ducados.

Otro cuchillo pequeño turco, con el cabo de marfil y vaina de cuero negro; son dos medios: fué del dicho Stanis., núm. 25. Tasado en 12 reales.

Otro cuchillo turco, mayor que los dos anteriores, con cabo de hierro plateado, el remate del cabo se pone con un tornillo, y está hueco, con punzon de la misma manera hueco, y una tixejar con vaina de zapa, brocal y contera de hierro dorado; fué de Stanis., núm. 26. Tasado en 3 ducados.

Seis cuchillos de monte de la China, de diferentes tamaños, que llaman machetes, con puños de oro y vainas de palo amarillo; los tres de siete dozavos de largo y el cuarto de dos tercias, y los dos restantes de poco ménos de media vara cada uno. Tomáronse de la almoneda de S. A., núm. 27. Tasados en 160 ducados.

Otro cuchillo turco, con cabo de Calcedonia y vaina de zapa, núm. 28. Tasado en 3 ducados.

Tres cuchillos que encajan unos en otros, dorados los cabos en partes, en una caja, núm. 29. Tasados en 6 ducados.

Un cuchillo de la India, de dos córtes, labrado de tauxia de oro encajada, con el cabo labrado de relieve, de cuerno negro, que parece búfalo, con vaina de madera blanca, núm. 30. Tasado en 3 ducados.

Un puñal castellano, con el cabo de hierro barnizado, con vaina de terciopelo y brocal, y contera de hierro barnizada de negro. Fué de Stanis., núm. 31. Tasado en 11 reales.

Un cuchillo pequeño damasquino, con el puño de sortija y vaina de zapa, número 32. Tasado en 2 ducados.

## BALLESTAS.

Una ballesta con la berga hecha en Osuna, y el tablero de cerval y sus gafas, con cuerdas de cordoban, que fué de Stanis., núm. 33. Tasada en 8 ducados.

Cuatro bergas de ballestas, las dos de ballestas chicas y las otras de mayores; fueron de Stanis. Tasadas á 2 ducados, núm. 34.

Diez y seis birotes sostrados. Son siete. Tasados á real; digo que están todos diez y seis, núm. 35.

Un carcax de cordoban, pespunteado de verde y azul, para birotes. Tasado en 11 reales, número 36.

Un arco turco. Tasado en 3 ducados, núm. 37.

Un mazo de flechas del dicho arco, con setenta y cinco flechas, núm. 38; á real cada una.

## ARCABUCES.

Un mosquete de mecha, sin llave, núm. 39. Tasado en un ducado.

Un cañon de escopeta turquesca, de once palmos, núm. 40. Tasado en 12 reales.

Un frasco de ébano con brocal de oro, con su tapador y un garabato de oro para la cinta, esmaltado de negro, forrado de terciopelo negro, núm. 41. Tasado en 30 reales.

Un frasquillo de oro nielado, que el tapador es una cabeza de águila, y en el reverso una antigualla que pesa, con un cordon de seda negra, seis onzas y seis ochavas y media, núm. 42. Tasado en 600 reales.

Un frasquillo de hierro, labrado de tauxia de oro; en el tapador una cabeza de águila, y en el reverso un escudo de las armas reales, con un cordon de seda negra, núm. 43. Tasado en 12 ducados.

Otro frasquillo de cuerno de ciervo, con guarnicion de hierro pabonado, con cordon de seda parda, núm. 44. Tasado en 6 ducados.

Un casco barnizado, forrado en raso negro, que fué del Emperador nuestro señor, núm. 45. Tasado en 3 ducados.

Una bolsa de cuero para cargas de arcabuz, con dos cargas y su polvorin dorado, núm. 46, en 16 reales.

Una manopla de armas, pequeña, núm. 47. Tasada en 2 ducados.

Una caja con dos cuchillos, con la mitad de los cabos de piedra ágata, y la otra mitad de oro labrado sobre esmeralda plasma y en los remates, engastados en ellos diamantes, rubíes y esmeraldas, con los recazos de los dichos dos cuchillos labrados de oro hamblado, con brocal y contera, y dos chapas; en medio de la dicha chapa de oro esmaltada de colores, metida en una bolsa de terciopelo carmesí, núm. 48. Tasadas por los dichos en 60 ducados.

Un puñalejo con puño de jaspe colorado, amarillo y blanco, guarnecido de oro, con vaina de terciopelo rico y brocal, y contera de oro esmaltado, con diversas colores, con cuchillos y punzon, con los cabos de la misma piedra guarnecido de oro esmaltado de las dichos colores, núm. 49, metido en una bolsa de terciopelo carmesí. Tasado en 24 ducados.

Otro puñal con cruz y puño de cristal, guarnecido de oro esmaltado de negro, con cuchillo y punzon guarnecido del dicho cristal, con cabos de oro y vaina de terciopelo negro, con brocal de oro, núm. 50, metido en una funda de terciopelo carmesí. Tasado en 20 ducados.

Una daga con cachas de hueso blanco labrado, con unos perfilicos de oro, con vaina de oro y plata, con unas labores relevadas por la parte de fuera, con contera nielada, metida en una funda de bayeta verde, núm. 51. Tasada en 24 ducados.

Una espada gineta, con cruz y pomo de oro, y el puño de ébano negro labrado, con dos piezas de oro por remate, labradas y esmaltadas de diversas colores, y por remate del pomo otra pieza de oro esmaltado de los dichas colores, en que se dobla la espiga de la dicha espada, con vaina de cuero colorado bordada de oro tirado, con brocal y contera y dos piezas. En medio de la vaina de que se ase el cinto que sirve en la dicha espada, todo de oro labrado y nielado, núm. 52, en funda de terciopelo de colores. Tasada en 200 ducados.

Un alfanje con vaina de zapa negra, con tres piezas de oro en la vaina, que son contera y dos piezas en medio, con sus hebillas para trabarse al cinto, con veinte y cinco piedras de diamantes y rubíes y turquesas en las dos dichas tres piezas, y más el brocal de oro con siete piedras, que son dos diamantes y dos turquesas y dos rubíes medianos, y otro rubí grande en medio del brocal. La guarnicion de dicho alfanje, que es puño y cruz y guardas de oro, con treinta piedras engastadas en la dicha guarnicion, que son rubíes, esmeraldas y turquesas, núm. 53, en una funda de bayeta verde. Tasado por los dichos en 5.000 reales.

Otro alfanje, labrada la hoja de tauxia, con vaina de cuero colorado, bordado de hilo de oro tirado, con conteras y brocal de oro labrado y esmaltado de diferentes colores, con dos asas asidas y otras dos sueltas de oro, y la guarnicion de dicho alfanje es de marfil guarnecida, núm. 54. Tasado en 300 ducados.

Otro alfanje con vaina de zapa negra, con contera y brocal, cruz y pomo y puño todo de oro, labrado y esmaltado, con seis rubíes chiquitos y una perla en el remate del pomo suelta, de buen agua, con un poco de asiento que pesa doce quilates, y un grano y ésta son una rosita de oro suelto en que estaba engastada, que no se pesó, núm. 55. Tasado en 500 ducados.

Otro alfanje pequeño, con vaina de plata dorada labrada á la morisca, y la contera de marfil, labrada y dorada, y el puño y cruz del dicho marfil, quebrado un brazo de la cruz. Y el puño suelto labrado y dorado, como lo demas, núm. 56. Tasado en 24 ducados.

Otro alfanje pequeño, el recazo de la cuchilla dorado, con vaina de zapa negra, con contera y brocal y cruz y remate del puño de oro, labrado y esmaltado de negro y blanco, y el puño de jaspe verde oscuro, núm. 57. Tasado en 200 ducados.

Dos cuchillos, labradas las cuchillas de tauxia y las vainas de madera, sin contera; y la cuchilla de uno hondeada, y los puños de ellos son dos figuras de ídolos de hueso guarnecidos con su boton de oro cada uno donde nacen los dichos ídolos, con cada uno seis piedras rubíes engastadas, y en el uno faltan dos piedras y en el otro una, como parece por los engastes, núm. 58. Tasado en 60 ducados.

Una daga con vaina de zapa, con contera y brocal y dos botones en medio de la dicha vaina de oro, y la cruz de oro y el puño y pomo de cuatro botones de cristal, y un escudete que tiene por guarda la dicha guarnicion, tambien de cristal, guarnecidas todas estas piezas de cristal, de oro labrado y esmaltado de diversos colores, núm. 59. Tasada en 30 ducados.

Otra daga con vaina de cuero bayo, con contera, brocal y cruz y puño y pomo de oro labrado y esmaltado. Todo mal tratado, núm. 60. Tasado en 400 reales.

Un arcabuz de rastrillo, con sus frascos, que compró en Sevilla Jaques de la Torre, para venir en guarda de una partida de perlas y esmeraldas de su majestad, que trajo de la dicha ciudad. Tasado en 400 ducados.

*Añadido.*—Un alfanje combado y de un córte, de la India, la cuchilla labrada hasta la tercia parte de ella, con puño de dos manos de hierro y oro, el hierro pesado guarnecido por los cantos, y sobrepuesto de aves y sabandijas de oro mate, cubierto el puño y parte de la vaina de pasamanos de seda cabellada. Tiene vaina de madera laqueada de oro, con aves y animales, con contera y guar-

nicion de hierro y oro, con cinta de sedas de colores. En una funda de tela colorada de la India, forrada con tafetan verde; tiene de largo vara y dos tercias, núm. 62. Tasado en 200 ducados.

Otro alfanje de la India, con guarnicion y puño y pomo de oro y hierro labrado, como el contenido en la partida anterior. Cuchilla con vaina de un córte, y la vaina de madera laqueada, con algunas aves de oro y hierro, y el puño cubierto de correas de cuero, con cinto de tejillo de seda blanca y morada. Tiene vara y tercia de largo, núm. 63. Tasado en 150 ducados.

Otro alfanje pequeño de la India, con cuchilla de un córte un poco combada, labrada por la parte de en medio, relieve de animales, con puño y vaina como los anteriores. La vaina sin guarnicion ni cuchillo, y el puño guarnecido de oro y hierro como los dichos, cubierto de concas de cuero negro, con tejillo de seda blanca y morada, y dos fundas de telillas de la India. Tiene de largo tres cuartas, núm. 64. Tasado en 40 ducados.

Concuerda con el original.—Cristóbal Ferroche.

En Valladolid, á veinte y seis dias del mes de Junio de mil seiscientos y tres años, ante mí el dicho Cristóbal Ferroche, pareció Antonio Voto, guarda-joyas de S. M., el cual dijo: Que á su cargo son y están las espadas, dagas, cuchillas, arcabuces, ballestas, arcos y otras cosas á esto tocantes, y alfanjes contenidos en este género; y juró á Dios y á una cruz en forma de derecho, que no tiene otra ninguna cosa que toque á este género, ni sabe de más en ninguna manera; y que si en algun tiempo lo supiere, está presto, so cargo de su juramento, de lo declarar y manifestar, para que se inventarie y aprecie; y lo firmó de su nombre ante mí, Cristóbal Ferroche.—Antonio Voto.

TASACION.

En la villa de Madrid, á veinte y un dias del mes de Mayo de mil seiscientos y dos años, ante mí, el dicho Cristóbal Ferroche, secretario del dicho inventario; Joan Darphe, platero de oro y plata y lapidario, residente en esta villa, y Andres Diaz, espadero, tasaron con juramento qué primero hicieron, las cosas contenidas en este género de espadas, dagas, cuchillos y lo demas que en él se contiene, como consta de la tasacion de cada partida que en ellas están puestas, y los susodichos lo firmaron de sus nombres, de que doy fe.—Ante mí, Cristóbal Ferroche.—Joan de Arphe.—Andres Diaz.

Suman los mrs. de este género, un cuento quinientos y noventa y seis mill seiscientos doce mrs.

1.596.612 maravedís.

LOS BORRACHOS.

Cuadro original de Velazquez en el Museo de Madrid.

corrido? ¿Cuáles han sido sus diferentes tasaciones? ¿Qué copias importantes *verdaderamente* se conocen de él? Hé aquí, pues, la respuesta que á cada una puede darse.

## I.

*¿Cuándo pintó Velazquez el cuadro de los Borrachos?*

*En el tiempo trascurrido desde Setiembre de* 1628 *hasta el mes de Julio de* 1629.

Desde que fué admitido Velazquez en la servidumbre de Felipe IV, hasta la primera de aquellas dos fechas, todo cuanto pintó para su Rey y Señor le fué satisfecho, ademas del pequeño sueldo que gozaba como pintor de Cámara, del modo y manera que dice el siguiente documento, que original obra en el mencionado archivo, legajo núm. 119, Casa de Felipe IV:

A Diego Velazquez mi pintor de Cámara, he hecho merced de que se le de por la despensa de mi casa una racion cada dia en especie como la que tienen los barberos de mi Cámara; en consideracion de que se á dado por satisfecho de todo lo que se le deue hasta oy de las obras de su oficio que a hecho para mi seruicio: y de todas las que adelante mandaré que haga, haréis que se note en los libros de la Cassa.—(Hay una rúbrica del Rey.)—*En Madrid á* 18 *de Septiembre de* 1628.—Al Conde de los Arcos en Bureo.

No existe ahora el *precioso libro* de la Casa, en que mandaba el Rey que se anotáran las obras que en adelante pintára Velazquez para su servicio, ni tampoco obran en el susodicho archivo los papeles, como ántes se decia, ó el *expediente*, como ahora decimos, de Velazquez, considerado como pintor y criado del Rey, pues, como detalladamente dirémos en un libro sobre Velazquez que para la prensa estamos preparando, fué este expediente, hace algunos años, extraido del archivo. Por fortuna hemos hallado en diferentes legajos de distintos reinados, algunos papeles y documentos sueltos, relativos á nuestro gran pintor, que arrojan alguna luz sobre ciertas obras y períodos de su vida. Concretémonos á lo que al cuadro de que tratamos se relaciona.

Los lienzos que hasta esta fecha pintó Velazquez, y que se le pagaron con una racion igual á la que gozaban los barberos, no es éste el lugar de registrarlos; pero sí el de decir que entre ellos no figura este *de los Borrachos*, pues que de dicho lienzo se hace mencion en documento de

fecha posterior, que ahora trascribirémos. Es, sí, indudable que Felipe IV *el Grande*, el artista, el poeta, el caballero, *ascendió* á su favorecido pintor á la categoría de su propio *barbero*, remunerándole con esta *distincion* los lienzos que pintó para su servicio durante seis años, ademas de los veinte ducados al mes (220 rs.), que gozaba como pension. No parecerá aventurado suponer que la posicion de Velazquez en Palacio, *por estos tiempos*, brillaba mucho más por la distincion puramente moral que del Rey mereciera que por los sueldos y gajes que gozaba, que por exiguos é insignificantes contrastan grandemente con los que la tradicion, el vulgo y algunos escritores que tambien son vulgo, suponen y creen firmemente que llegó á alcanzar Velazquez de Felipe IV. En aquel reinado, Velazquez, como todos los demas pintores y artistas, fué considerado como *oficial de manos*, ni más ni ménos que un carpintero, un vidriero y un zapatero, entre quienes figura en las nóminas y listas, muy numerosas á la verdad, que originales obran en el archivo de Palacio, y en las que se nota muy particular diferencia entre el *oficial de manos*, *pintor de Cámara*, Diego Velazquez, y el criado de su Majestad, ayuda de *furriera* ó *aposentador*. Pierdan sus ilusiones quienes no há mucho tiempo, cuando por referencias mias oyeron decir que Felipe IV equiparó á Velazquez con su barbero, acudieron presurosos á las columnas de cierto antiguo periódico de la tarde, que por muy sesudo pasa, á desmentir la noticia, y fundándose en los datos de su deseo y en la virginal inocencia en que se hallan sobre este particular histórico, estamparon media docena de vulgaridades, enderezadas á encarecer la, por ellos y el vulgo supuesta, gran munificencia de Felipe IV hácia su pintor favorito, haciendo historia por sentimiento, y afirmaciones *porque sí*.

Una cédula de Felipe IV, legajo núm. 129, Casa, contiene la primera noticia de este cuadro, que es ésta:

*Diego Velazquez, pintor*, cargo de cuatrocientos ducados en plata. Los trescientos á quenta de sus obras y los ciento por la de una pintura de *Baco* que hizo para servicio de su Majestad.—EL REY.

D. Matheo Ibañez de Segouia, Cauallero de la horden de Calatraua, mi tessorero general, Yo os mando que de cualquier dinero de que os está Echo ó hiciere Cargo en mis arcas de tres llaues sacandolo dellas con interuencion de los contadores de la rrazon de mi Hacienda que tienen las dos, deis y pagueis á Diego Belazquez, pintor, cuatrocientos ducados en moneda de plata, que valen

ciento y cinquenta mil mrs. Los trescientos dellos por cuenta de lo que se le debe de pinturas que hace para mi seruicio, y los ciento restantes por cuenta de una pintura de *Baco* que ha hecho para mi seruicio, que con su carta de pago ó de quien su poder Ubiere, y esta mi zedula, Abiendo tomado la razon della el grefier de mi Bureo que A de prevenirlo para que á la persona que se Ubiere entregado ó entregáren las dhas pinturas, se le carguen para que de quenta de ellas, y tomandola anssimismo los dhos contadores de la rrazon serán Bien dados y pagados, y mando se os reciuan y passen en quenta, en la que dieredes del dho ntro cargo sin otro recaudo alguno, y aprueбo y tengo por bien lo ayais cumplido Antes de aora en virtud de horden de mi contador Mayor.—*fecha de Madrid á veinte y dos de julio de mil seiscientos y veinte y nueve años.*—YO EL REY —Por mandado del Rey ntro Sr. Miguel de Ipenarrieta.—Tomó la rrazon Tomas el Aguilar.—Tomó la Razon Bartolomé Manzolo.

Queda, pues, demostrado en los anteriores documentos que el cuadro estaba ya pintado en Julio de 1629, y áun no empezado en Setiembre de 1628.

## II.

*¿Qué cantidad dió Felipe IV á Velazquez por el cuadro de los Borrachos?*

El documento ántes copiado dice terminantemente que *cien ducados*, ó sean *mil cien reales de vellon.* ¡Qué desprendimiento! ¡Qué fabulosa suma! ¡Qué contraste entre tan ruin mezquindad y las grandes cantidades que el padre y el hijo de Felipe IV emplearon en remunerar pródigamente á los pintores, así españoles como italianos y flamencos, que pintaban en el monasterio del Escorial!

Excita la curiosidad y llama la atencion notablemente el ver que en 1629 se pagára en especie á Velazquez cantidad alguna fuera de su sueldo, y produce este inusitado hecho el deseo de buscar y escudriñar su causa. Quizá la hayamos encontrado, y quizá fuese este pago de los *cuatrocientos ducados*, hecho á Velazquez de una vez por cuenta de lo que habia pintado en un año y seguia pintando en aquellos dias de Julio de 1629, para suministrarle algunos recursos con que atender á los gastos del viaje á Italia, que en aquel mismo verano emprendió. Durante la estancia en Madrid, por segunda vez, de Pedro Pablo Rubens (que vino en el año de 1628 para asuntos políticos, y tambien á pretender un puesto en la diplomacia española, que por cierto no pudo lograr, por haberse proveido en un viejo militar español que, como él, lo pretendia) (1), intimaron amistad los dos jefes de las escuelas flamenca y española, y natural

(1) Archivo del Ministerio de Estado.

parece que el flamenco, hombre, al mismo tiempo que artista, cortesano y opulento, y conocedor de todos los tesoros artísticos de Italia, indujera á nuestro D. Diego á visitar aquella privilegiada patria del arte, sobre todo Venecia y Nápoles, donde, como en Flándes y en España, dominaba el imperio del colorido. Estas excitaciones del diplomático pintor, y por otra parte, las que tambien le habria de haber hecho su suegro Pacheco, tan afecto á la escuela florentina, así como el natural deseo que, como artista, debiera sentir de conocer las obras maestras de aquellos pintores, á quienes tanto le habia enseñado á admirar Pacheco, y á quien tan perfectamente comprenderia, le decidieron á llevar á cabo tan ameno viaje. Para realizarlo hubo de necesitar dineros, y de aquí que consiguiera del Rey que se le diese alguna cantidad por cuenta de las obras que habia hecho y estaba haciendo desde la última *liquidacion* del año anterior. Únase á esto el dato que los biógrafos de Velazquez nos suministran, de que le dió el Rey cuatrocientos ducados para su primer viaje, y cosa clara resulta que estos mismos ducados que en la Real cédula arriba copiada se mencionan, fueron efectivamente para invertirlos en su viaje.

No tan sólo sabemos ya que el cuadro *de los Borrachos* valió á Velazquez cien ducados, sino que sabemos tambien que esta mezquina cantidad la empleó en su primer viaje á Roma.

## III.

*¿En qué sitios ha estado colocado el cuadro desde que se pintó hasta hoy? ¿qué peligros ha corrido? ¿cuáles han sido sus diferentes tasaciones?*

El maestro Juan Gomez de Mora, de quien más de una vez se ha tratado ya en *El Arte de España*, hízose cargo, como aposentador y Jefe de Furriera que era entónces, del *cuadro de Baco*, é indudablemente de órden del Rey, lo colgó en la habitacion *donde dormia Su Majestad, en el cuarto bajo de verano del Alcázar de Madrid.*

En el cargo que en 1636 se hace á Simon Rodriguez, ayuda de Furriera, de las pinturas que lo estaban al de Juan Gomez de Mora, se halla la siguiente partida:

*Pieza en que duerme S. Mad. en el quarto bajo de berano.*

Otro lienzo de casi tres varas de largo, con moldura dorada y negra en que está Baco asentado sobre una pipa coronando á un borracho y hay otras figuras que le acompañan, de rodillas, y otra detras con una taza en la mano, y otra que se va á quitar ó poner el sombrero. Es de mano de D.º Belasquez.

Hasta la muerte de Felipe IV permaneció este cuadro en aquel mismo aposento, pero despues fué trasladado á la Galería del Cierzo, en el mismo Alcázar, como se desprende de esta otra partida del

*Inventario y tasacion de las pinturas que quedaron por fin y muerte del Sr. Rey D. Phelipe quarto que santa gloria haya hecho en* 16 *de Setiembre de* 1666 *por Juan Bautista del Mazo, pintor de Cámara*, etc.—*Galería del Cierzo.*

Otra pintura de dos y media varas de largo y una y media de alto, con moldura negra, una historia de Baco coronando á sus cofrades, de mano de Diego Velasquez, en 300 ducados de plata (3.300 reales.)

Hállase aquí ya tasado el cuadro en triple cantidad de la que costára; y hecha esta tasacion por el yerno de Velazquez y en un inventario que no tenía por objeto señalar el valor de las cosas en venta, sino principalmente verificar su existencia, debe suponerse que en realidad se estimaria en una cantidad bastante ínfima. El cuadro, pues, parece que habia sido predestinado para ocupar sitios frescos en todo el reinado del Soberano que lo mandó pintar para su servicio, pues desde la alcoba donde Su Majestad dormia en su cuarto de verano, que es de suponer que fuera un aposento fresco, lo hallamos, á la muerte del Rey, en el no ménos fresco lugar de la Galería del Cierzo, donde áun continuaba en el reinado siguiente, como lo consigna este otro inventario.

*Inventario de las pinturas del Alcázar de Madrid, del año de* 1686.—*Galería del Cierzo.*

Una pintura de dos varas y media de largo y vara y media de alto, de una historia de Baco coronando á sus cofrades, de mano de Diego Velasquez, con marco negro, tasada en cuatrocientos ducados (4.400 rs.)

En los veinte años que median entre la muerte de Felipe IV y el anterior inventario crece en cien ducados más el valor del cuadro á juicio de los distintos tasadores de ambas épocas, que han cuadruplicado su valor en sesenta años.

Todo el reinado de Cárlos II pásalo el *cuadro de los Borrachos* en la Galería del Cierzo, y en ella lo inventaria la testamentaría de este Rey en esta forma:

*Testamentaría de Cárlos 2.º — 1702. — Alcázar de Madrid. — Galería del Cierzo.*

It., una pintura de dos varas y media, de una historia de Vaco coronando á sus cofrades, de mano de Diego Velazquez, con marco negro, tasada en quatrocientos doblones (24.000 rs.)

Grande, considerable es el aumento qué obtiene en esta tasacion, pues los ducados de á once reales de vellon conviértense en doblones de sesenta, y en estos últimos diez y seis años casi sextuplica su valor. Indudablemente iban viendo más claro el mérito del cuadro los sucesivos tasadores.

Hasta el año 1734 *los Borrachos* habian podido proseguir tranquila y frescamente, ya en la alcoba de verano de Felipe IV, y ya en la Galería del Cierzo, su alegre fiesta por espacio de ciento seis años; pero tanta frescura pudo convertirse en un momento en abrasadora llama, en el incendio que en aquel año casi consumió el viejo Alcázar de Madrid. Muchas joyas perecieron en aquel fuego, como un siglo ántes se abrasaron tambien en el del palacio del Pardo. Nuestro cuadro de Baco logró escapar ileso de las llamas, pero muy deprisa debió de huir, y mucho apremiaba el peligro, cuando tuvo que salir desnudo del Alcázar, abandonando su marco dorado y negro, yendo á refugiarse, con otros muchos, á los salones de la Real Armería, donde quedó en depósito, segun lo atestiguan estas siguientes líneas del

*Inventario de las pinturas que se han libertado del incendio de Palacio, hecho en 28 Diciembre de 1734, con asistencia de los pintores D. J. Ranc, Thobar y Peralta.*

Pinturas que se llevaron á la Armería, n.º 197. Otro cuadro de dos varas y dos tercias de ancho y dos varas de alto, sin marco, del triunfo del Dios Baco, de Velazquez.

Piérdese desde estos momentos su pista hasta la testamentaría de Felipe V, en que aparece en el Buen Retiro, único palacio que en Madrid quedó á la Córte: y en la partida en que se registra no se dice el sitio en que estaba colocado, ni se hace otra cosa más que copiar al pié de la letra la misma en que figura en la testamentaría de Cárlos II, sin más variante que suprimir la descripcion del marco, áun cuando

tampoco se expresa que no lo tuviera. En los cuarenta y siete años que distan desde la última tasacion hasta la muerte de Felipe V el *Cuadro de los Borrachos* no aumenta oficialmente de valor; pero puede darse por muy satisfecho, no tan sólo por conservar el de 24.000 rs., que ya se le reconocia, sino principalmente por haber salvado su existencia de las llamas del incendio del Alcázar de Madrid.

Cuando Cárlos III pasó á ocupar el nuevo palacio, hizo trasladar á él nuestro cuadro, pues allí hallamos indicado que estaba al hacerse de órden de Mengs el

*Reconocimiento de las pinturas que se hallan en el nuevo Real Palacio, hecho por D. Andres de la Calleja, en 14 de Julio de 1772 y adicion de 7 de Agosto de 1773.—Paso de tribuna y trascuartos.*

Núm. 197. Un cuadro que contiene el *triunfo de Baco,* de tres varas ménos cuarta de largo y dos de caida, original de Velazquez, del Buen Retiro.

Y ciertamente que el sitio elegido no era el más á propósito para colocar un cuadro de Baco. Así debió conocerlo Mengs ó el mismo Rey, pues pocos años despues, á la muerte de Cárlos III, lo hallamos colocado, juntamente con otros varios cuadros, hermanos suyos, en la *pieza de Trucos*, donde lo tasan y catalogan los pintores del Rey comisionados al efecto, siendo el *ponente*, digámoslo así, de las tasaciones de los cuadros del palacio D. Francisco de Goya, como oficialmente consta (1).

Hé aquí los términos con que en aquel inventario se halla descrito:

*Testamentaría de Cárlos III.—1789.—Palacio nuevo.—Pieza de Trucos.*

Núm. 197. Otro de tres varas ménos cuarta de largo y dos de alto: *La Coronacion de Baco,* de Velazquez; en 40.000 rs.

Más de treinta veces aumenta su primitivo coste en esta tasacion de Goya el cuadro *de los Borrachos*, que, quieto en la *sala de Trucos*, vió pasar el fugaz reinado de Pepe Botellas. Este Bonaparte, quizás de horror á la concomitancia de *su apodo* con el asunto del cuadro, no tuvo por conveniente robarlo y llevarlo á Francia, como hizo con otros muchos. Y algo debiera haber habido de esto, cuando se llevó en su mis-

(1) Véase nuestro libro, *Los tapices de Goya*, apéndice, pág. XXIV, documento núm. 19.

mo equipaje el cuadro de *El Aguador de Sevilla*, dejando el *de los Borrachos*, á pesar de haberle recomendado mucho su valor un cierto Mr. Guilliet, en la descripcion que para conocimiento y gobierno del Rey hizo de todos los lienzos de Palacio en 1808. En la Biblioteca de Palacio guárdase original esta descripcion, hecha de prisa y corriendo, pues no se hallan en toda ella más que ligerísimas apreciaciones del mérito artístico de cada obra, como si el propósito que hubiera presidido al hacerla fuera únicamente indicar cuáles de todos los lienzos registrados merecian los honores de la sustraccion. Véase cómo juzga nuestro cuadro:

*Description des tableaux du Palais de S. M. par Frederic Guilliet*, 27 *Novembre* 1808.—*Salle du Billard de Charles IV.*

Núm. 1.012. Baccanalle, magnificence rare, tableau clasique, Velazquez.

Vuelto el Rey *deseado* de su *cautiverio*, tuvo la buena idea, única quizá de toda su vida, de acceder á los deseos de una de sus esposas, y fundar el Museo Real de Pintura y Escultura en el edificio que para Museo de Ciencias naturales se mandó construir al buen Villanueva en el Prado de San Jerónimo. Allí fué á ocupar un sitio, en la primera de las salas destinadas á las antiguas escuelas españolas, el cuadro *de los Borrachos*, señalándole con el núm. 89, segun lo registra y describe el primer catálogo, en español, frances é italiano, que se hizo de aquel Museo, por el Sr. Eusebi, pintor de Cámara honorario y conservador de los cuadros, en el año de 1828. Dice la edicion francesa de este catálogo, única que poseo:

89. *Velazquez.*—*Reunion de Buveurs.* On voit au centre un de ces gueux assis sur un tonneau qui lui sert de trône, il est couronné de pampres, il donne une couronne semblable à la sienne à l'un des convives qui semble à être un soldat, celui ci reçoit à geneux avec une sorte de respect l'ordre de chevalier de l'ivrognerie, toute l'assamblée célèbre à l'envie cet événement et se livre à la joie qu'inspire le plus de la treille.

Une des plus belles productions de ce célèbre artiste.

Composition remplie de génie et d'esprit; dessin naturel et correct. Un caractère extraordinaire de verité dans les physionomies. On est attentif, il semble les entendre rire parler. Trè bel effet peint d'un coloris chaud, vigoureux et brillant, d'une touche ferme et en même temps moëlleuse et avec une expression inimitable.

La testamentaría de Fernando VII halló este lienzo (en 1833) en el

sitio que el primer catálogo indica, y allí lo inventaria y tasa en estos términos:

*Sala* 1.ª *Escuela española.*

Núm. 89. Reunion de bebedores, de Velazquez, lienzo; 180.600 rs.

En esta cantidad fué adjudicado á doña Isabel II, y con la misma tasacion, pues no sabemos se haya hecho otra alguna, se acaba de incautar de él, por el Estado, el Ministerio de Fomento, á cuyo centro administrativo corresponde hoy el antiguo Museo Real, ahora llamado Museo Nacional, donde ocupa un lugar en el salon ovalado, que no hace muchos años se habilitó y dió el nombre de Isabel II, y hoy no sabemos cómo se llama.

## IV.

*¿Qué copias importantes se conocen de este cuadro?*

En moderno libro, más elegante que sesudo, hallamos (1) que en la venta de la galería del Conde de Morny salió á subasta un cuadro con estas indicaciones:

Les Ivrognes, en espagnol los Borrachos. C'est un des chefs-d-œuvre de Velazquez. Il est peint dans une manèire fort, qui rappelle Ribera; aussi il est date de 1624.

Perdónenos la autoridad de Mr. Ch. Blanc; pero ni aquel cuadro es el original de Velazquez, ni la fecha que en él se indica es verdadera. Basta para convencerse de ambas cosas leer lo que en este artículo queda expuesto. Ademas, los lienzos todos verdaderamente de este pintor, que Europa conoce (exceptuando únicamente los retratos), permiten aseverar que jamas Velazquez hizo repeticiones de ellos, constando, por el contrario, de una manera terminante en las biografías de muchos pintores españoles y en los inventarios de sus cuadros que hubo en los palacios, alcázares y sitios reales, durante y despues del reinado de Felipe IV, que se hicieron bastantes copias de algunos de los cuadros de composicion y retratos originales de Velazquez; copias que áun se con-

(1) *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, par Mr. Charles Blanc, W. Burges, Paul Mantz et Paul Lefort. Paris, V. J. Renourd. Paris, 1869.

servan algunas en el Palacio de Madrid. Esto basta para comprender que el cuadro procedente de la galería del difunto Conde de Morny es indudablemente una de estas copias, á la que la codicia de uno de tantos ignorantes mercaderes de pinturas, de los que abundan en París y no escasean en Madrid, puso la fecha de 1624, sin saber que el cuadro original (cuya historia queda hecha, en vista de los documentos oficiales que obran en el archivo del Palacio de Madrid) fué pintado por Velazquez desde Setiembre de 1628 á Julio de 1629. Si Mr. Ch. Blanc y demas escritores franceses que, desde el Olimpo de la sabiduría en que unos y otros se colocan, se dignan escribir la historia de los pintores de la escuela de pintura española, abandonáran la ingénita ligereza de todo escritor frances, y tuvieran alguna más conciencia en sus escritos, no cometerian errores tan absurdos como éste, y otros *muchos* más, que Dios mediante y andando el tiempo no hemos de dejar sin su debido correctivo.

Una hermosa copia antigua, en el mismo tamaño del original, hemos visto de este cuadro en el Museo Nacional de Nápoles. Hecha por mano maestra, con suma conciencia, tiene la circunstancia de servir de mucho para conocer mejor algunos detalles del cuadro original. Ennegrecidos y *torcidos* en éste algunos de los oscuros que abundan en su parte inferior, que el tiempo ha *vuelto*, ya por las malas condiciones de la fabricacion de los colores, ya porque los sitios que ha ocupado el cuadro no fueran siempre convenientes para preservarle de la intemperie y de la accion del sol, ó ya tambien porque obrára de alguna manera sobre el lienzo el incendio del Alcázar de Madrid, ello es que muchas partes del cuadro *de los Borrachos* no están hoy ni con mucho igualmente coloridas, ahora, como lo estaban cuando el cuadro salió de manos de Velazquez. Estas manchas aclara y disipa la copia del Museo de Nápoles, que á juzgar por la verdad que se palpa en las otras partes, que son las más principales del cuadro, hemos de suponer que serian en el original del mismo tono que en la copia.

Si hay alguna otra copia antigua que merezca especial mencion por su bondad, no la conocemos.

## V.

Toda descripcion que pudiéramos hacer del cuadro *de los Borrachos* nos parece ociosa, acompañando á estas líneas su reproduccion, grabada en madera. Pudiera indicarse los colores de cada uno de los paños que cubren ó visten en todo ó en parte cada una de las figuras; pero ¿qué idioma tiene frases ó palabras bastante gráficas para expresar con exactitud y enseñar con perfeccion los tonos y medias tintas de Velazquez á quien no los haya visto? Por nuestra parte nos confesamos impotentes para ello.

¿Qué es el *cuadro de los Borrachos?* ¿Es una bacanal propiamente dicha, á la manera clásica de las de Pussino? ¿Lo es, sino, aunque ménos clásica, pero conservando todavía algun sabor de antigüedad y muchísimo de natural, como lo son las de Ticiano? ¿Ó es acaso una *reunion de bebedores* á estilo de las de Teniers?

El *cuadro de los Borrachos* no es ninguna de estas tres cosas, áun cuando participe algo de todas ellas. Pretenderémos demostrarlo.

Era costumbre en los siglos XVI y XVII, tanto en España como fuera de ella, designar con el nombre de *poesías* ó de *fábulas* los cuadros que pintaban los maestros y que representaban asuntos sacados de la mitología, descritos en estos ó los otros versos de tal ó cual poeta griego ó latino. Llenas están las cartas de Ticiano á Cárlos V y á su hijo Felipe II de esta frase, con que designa los cuadros que pintaba, que ya habia acabado, ó que se hallaban en camino para S. M. Estas pinturas *poesías* diferencíanse en Ticiano de las que él llama *fábulas*, en que, así como en éstas se atiene á la letra del poeta para la reproduccion de la escena que quiere representar, en aquéllas no toma de la fábula ó del poeta más que la idea culminante del hecho, ó, más claro, el personaje protagonista; y todo lo demas se separa del poeta ó de la fábula cuanto el artista quiere, áun cuando ninguna relacion ó conexion tenga esta desviacion con el protagonista. Ejemplo sean de lo dicho algunos de los lienzos de Ticiano que posee el Museo del Prado. El conocido por su *Bacanal* es un cuadro verdadera fábula, en que el pintor de Cadore procuró ceñirse en un todo al poeta: los que titula *Damnae*, *Leda*, y de-

mas de su género, son los que verdaderamente llama poesías, pues tomando como punto de partida la representacion de cualquiera de estas poco austeras divinidades, acaba por hacer el retrato de tal ó cual duquesa de la época, de esta ó la otra cortesana, y hasta del favorecido amante juntamente con ella. Sabido, pues, lo que por *poesías* y por *fábulas* se entendia en aquella época, veamos á cual de estas clasificaciones corresponde el *cuadro de los Borrachos.*

¿Es una *fábula* conforme con la mitología griega, ajustada á la letra de algun poeta clásico del mundo pagano, y trasladada al lienzo ciñéndose escrupulosamente á datos arqueológicos, tal y como pretendia hacerlo Nicolas Pussino? Verdaderamente que no. Ni Velazquez entendia una palabra de arqueología, ni le importaba un ardite la verdad histórica, ni pudo soñar siquiera hacer un cuadro á la manera griega, emulando á Ceuxis y á Parrasio, pues estos pintores no le serian conocidos seguramente, más que por haber visto y oido sus nombres en alguno que otro soneto de su suegro, que tan recordados los tenía en los puntos de la pluma como olvidados en la punta del pincel. Y sin embargo, es indudable que la figura que representa á Baco tiene algo más que lo que de sí arroja el natural, maestro y guía constante de Velazquez. No puede desconocerse que aquel jóven desnudo, coronado y coronando, sin más traje que unos paños plegados sobre los muslos, así como la otra figura que está detras de él y á su derecha, reposando sobre el codo, desnuda tambien, y tambien coronada, levantando con la mano izquierda una copa, quieren representar, y representan efectivamente, el primero á Baco, y el segundo un Fauno ó un Sileno. Esto quiso Velazquez hacer en ambas figuras, esto quiso que fuesen y significasen, y esto son y significan para todo el mundo. Y están admirablemente representados, aunque *á la manera de Velazquez*, esto es, *al natural, al vivo;* es decir, copiando *al pié de la letra* dos hombres que pudieran servir, más ó ménos propiamente, para modelos de un Baco y un Fauno, añadiéndoles los atributos propios de ambas divinidades. Así hizo Velazquez en este cuadro un Baco y un Fauno; así hizo á Apolo en el cuadro de *Las Fraguas;* y así hizo á Marte en el lienzo que lleva este nombre; y así hubiera hecho á toda la córte celestial de Júpiter olímpico. Hasta aquí el cuadro tiene muy poco de la pretension clásica de Pussino, sólo el po-

ner atributos á dos figuras; mucho de lo que Ticiano llamaba *poesías*, ó sea representar á tal ó cual divinidad pagana copiando la figura de tal mujer ó tal hombre fielmente retratados; y basta mirar el lienzo para ver lo mucho que tiene de Teniers, metiendo figuras, cogidas en las tabernas, entre el dorado marco del cuadro.

*Una pintura de Baco*, llamaba Felipe IV á este lienzo, y tenía razon, pues no es más que un cuadro en que se pintó á Baco, de la misma manera que entónces se pintaban, y por el mismo estilo que entónces se concebian, los cuadros de asuntos místicos tal y como se pensaba y reproducia, por lo general en el siglo XVII, un milagro de San Antonio de Padua ó de San Diego de Alcalá; esto es, pintando al Santo más limpio, más guapo y más luminoso que los demas personajes del milagro, quienes eran exactos y fieles retratos, ó de los amigos, ó de los servidores, ó de los protectores del pintor. Tal era el procedimiento que Velazquez siguió, como siguieron todos sus contemporáneos madrileños: en cuanto al resultado, en cuanto al efecto y en cuanto á la incomparable belleza del lienzo, á nadie siguió Velazquez, ni nadie pudo, ni ha podido, ni podrá seguirle. *El cuadro de los Borrachos*, ha llamado el pueblo de Madrid á este lienzo desde que empezó á verlo los domingos que *no llovia* ó *no habia barro* en las calles, y el pueblo de Madrid tuvo muchísima razon, porque lo que el cuadro representa, lo que, á nuestro juicio, estuvo en la mente de Velazquez, no fue más que figurar unos cuantos solemnísimos borrachos recibiendo de manos del dios de las vides el galardon debido á sus constantes, grandes y heroicas borracheras. ¿Y cómo está representado este asunto? Como es imposible soñarlo mejor, como no puede haberlo imaginado nadie más que Velazquez, como no puede concebirlo mente alguna con más verdad, con más gracia, con más alegría, con mayor solemnidad, con mejor expresion, con más originalidad.

El pintor inglés David Wilkie vino desde Lóndres á Madrid expresamente para estudiar á Velazquez, y simplificando el objeto de su viaje, no estudió más que este cuadro, de todas las obras de este pintor. No empleó en tal estudio el medio de la síntesis, como dicen los filósofos, sino el de la análisis. Empezó por un ángulo del cuadro, y haciéndole la diseccion fué estudiándolo pulgada por pulgada, hasta llegar á la punta

opuesta. Todos los dias de Dios, buenos ó malos, iba al Museo, se sentaba delante de su querido cuadro, y pasaba tres horas en silencioso éxtasis, y cuando la fatiga y la admiracion le vencian, dejaba escapar un *uf*, que le salia del fondo del pecho, y cogia su sombrero. Sin ser pintor, dice Mr. Viardot (que esto cuenta en la pág. 131 de *Les Musées d'Espagne*,) sin ser inglés, he hecho otro tanto. Lo mismo, digo yo, nos ha sucedido á cuantos hemos estudiado el cuadro.

G. Cruzada Villaamil.

---

# ILIBERI Y GRANADA.

Sr. D. Juan Facundo Riaño.

Sabe V., nuestro muy querido y buen amigo, que hace algun tiempo residimos en la hermosa ciudad que le vió nacer, condenados, como V. tampoco ignora, á un ocio involuntario, efecto de las circunstancias que nos rodean, y del que sólo pueden sacarnos el grato recuerdo de los amigos consecuentes y el placer inexplicable que nos produce la lectura de sus últimas publicaciones. Entre ellas nos han servido por estos dias de cumplidísimo y provechoso solaz, la que recientemente ha dado á luz nuestro distinguido compañero el Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, titulada *De la casa de Austria en España*, y el *Discurso sobre la Crónica general de D. Alfonso el Sabio*, con que V. solemnizó su entrada en nuestra Academia de la Historia. Mil plácemes le enviamos entónces desde el fondo del alma por tan señalada y merecida honra, cuando precisamente usted marchaba al Egipto para ser testigo de la inauguracion del Canal del istmo de Suez; obra gigantesca del siglo décimonono en el órden material, como en el moral lo ha sido la apertura del Concilio ecuménico, que V. acaba igualmente de presenciar en la Ciudad Eterna.

Tal viaje, practicado ahora con una rapidez cuasi émula de la del relámpago, forma pasmoso contraste con los que llevaban á cabo los devotos peregrinos de la Edad Media, y que en este momento se nos vienen á la memoria. Desde los bosques de la Germania, ó desde las costas de la Irlanda, partian con el bordon en la mano y la cruz sobre el pecho en busca de la Tierra Santa; llegaban como usted tambien al Egipto, y penetrando por el antiguo Canal de Adriano, cruzaban, cual nuevos israelitas, el mar Rojo, sin dejar de saludar ántes á las famosas pirámides, que ellos, en su ruda sencillez, creian haber sido los graneros de José (*horrea Iosephi*), con los cuales aquel patriarca devolvió la abundancia en los años de esterilidad, al pueblo gobernado por los Faraones (1).

Regresa V. á nuestra querida y desventurada patria, y al escribirle de nuevo, vamos á darle una prueba de nuestra predileccion y acendrado afecto, dedicándole esta carta, en la que durante su ausencia hemos intentado reunir en pequeño cuadro várias reflexiones, conforme se nos han ido ocurriendo, sobre la célebre y nunca terminada cuestion de Iliberi y de Granada, y que hoy, condensadas en breves páginas, le ofrecemos para que las medite y nos dé su dictámen imparcial y severo. Hijo V. de esta ciudad, familiar en el estudio de los historiadores arábigos, artista de corazon y de criterio, puede y debe emplear el suyo en tal debate.

Léjos de nosotros empeñar porfiada contienda: opine cada cual como guste; *in dubiis libertas*; mas no por ello hemos de permanecer en talanquera, mudos espectadores, en vez de saltar al palenque para romper al ménos una sola lanza en semejante justa literaria. Entrarémos, pues, en liza sin ostentar más lema ni otra empresa, que la sencilla explicacion de cuantos datos y monumentos tenemos por conducentes al propósito indicado.

## I.

Iliberi fué en lo antiguo poblacion ibérica, á juzgar por su nombre y sus medallas; subsistió con los romanos y los godos, segun prueban las que hay de éstos y otras várias reliquias de aquel tiempo; y áun despues de la entrada de los hijos del Profeta permanecieron en ella todavía, durante los primeros siglos de la conquista, muchos cristianos, algunos de los cuales hacian vida monástica en las asperezas inmediatas, como cuenta San Eulogio del mártir San Rogelio, natural de Elíberi (*Eliberi progenitus*), que desde la vecina aldea de *Parapanda* (denominacion que hoy conserva del propio modo la sierra próxima á la de Elvira, entre ésta y la de Illora), al mediar la novena centuria de nuestra era, pasó á la ciudad de Córdoba, donde alcanzó la palma del martirio. (D. Eulog., *Memoriale Sanctorum*, lib. II, cap. XIII.) Un siglo ántes, al llegar á España Abdorrahman ben Moawiya para fundar el imperio cordobes, aparece de la antigua crónica llamada *Ajbar Machumuâ* que el emir Yósuf, último de los gobernadores generales de la península, tenía constituido en Ilbira un gualiato ó gobierno inferior, que todo hace presumir datára del principio de la conquista; y con motivo de la guerra que muy luégo comenzó á trabarse por los sostenedores y partidarios de ambos rivales, se hace en aquella crónica más de una referencia del distrito que llevaba el nombre de la misma ciudad, diciendo que Yósuf convocó á los suyos en Xecunda, junto á Córdoba, para dirigirse á *Ilbira*, y que cuando supieron que aquél se disponia á acometerlos, dijeron sus

parciales á Abdorrahman: «No tenemos bastantes tropas con los Yemenies y Omeyyas que hay en *Ilbira* para contrarestar el choque de los Kaisitas que vienen con Yósuf»; por lo cual fueron en busca de los de otros lugares. Várias fueron, con efecto, las tribus árabes que se habian fijado en estas comarcas, y entre ellas, por los años 743 al 45 de J. C., el gualí Aboljathar ben Dhirar, que gobernó entónces á España, dió asiento en la cora de Iliberi, cabe Granada, á los del *Chund* ó division militar de Damasco (2). Aquellos guerreros quedaron agradablemente sorprendidos al contemplar las cumbres de Sierra Nevada, la tendida y fértil vega, las márgenes risueñas del Genil y el Darro; y por la semejanza entre este país y el suyo apellidaron la nueva ciudad la *Damasco de Occidente*, la *Damasco del Andalus*, vivo recuerdo de su amada patria. El historiador y geógrafo Abulfeda, refiriéndose á aquélla, escribe que aventaja á la de Oriente en no hallarse como ésta asentada en la llanura, sino levantada sobre su vega, no ménos deliciosa que la *Gotha* ó campiña damascena, y descubierta por la parte del Norte, dominando las amenas vistas de los campos comarcanos. (Abulfeda, *Geografía*, texto árabe. París, 1840.)

Estableciéronse los damasquinos, segun el diligente y erudito Luis del Mármol, «sobre un cerro que agora cae dentro de la ciudad, llamado el Cerro de la Alcazaba antigua.» (*Hist. del Reb. de los mor.*, lib. I, cap. V.) Frente de la moderna poblacion alárabe existia otra anterior, á la que Ar-Razi llama Villa de los Judíos, porque ellos ú otros hubieron de fundarla en tiempos más remotos; y conforme al citado Mármol, fué en aquella parte que está en lo llano, entre los dos rios (Genil y Darro), «desde la parroquia de la Iglesia Mayor hasta la de Santo Matía, donde se hallan cimientos de fábricas muy antiguas.» (*Historia del Reb. de los mor.*, lib. I, cap. IV.) De esta Villa de los Judíos se fué con el tiempo extendiendo y ampliando el nombre de Granada á todas las demas poblaciones que en estos lugares se han ido sucesivamente agrupando hasta formar la actual ciudad. En nuestro sentir, á las veces se daba tal nombre indistintamente á entrambas fundaciones, alárabe y hebrea, áun cuando no llegaron á juntarse hasta finalizar el siglo XII, durante el cual poblóse «el llano que está debajo del barrio del Zenete, á la parte de la vega, hasta la Plaza Nueva; y andando el tiempo vino á henchirse de casas el espacio vacío entre la Alcazaba y la Villa de los Judíos, que eran guertas y arboledas», como dice el repetido Mármol (Hist. cit., lib. I, cap. VI); y con esta prevencion deben leerse siempre los historiadores y geógrafos, segun los diversos tiempos en que escribieron ó el lugar á que se refieran. Así, cuando el geógrafo Edrisi asegura que «Granada fué fundada en la época de la conquista de España por los árabes» (traduccion de Mr. Jaubert), alude claramente á la poblacion de los de Damasco;

miéntras Ar Razi y el Cazwini hablan, por el contrario, de la Granada primitiva, ó sea la Villa de los Judíos; y como sabidas son las pretensiones de éstos sobre su remota estancia en nuestro país, las cuales encontraban favorable acogida entre los árabes por sus estrechas relaciones de raza y alianza, no es de extrañar que afirmen aquellos escritores ser Granada la ciudad más antigua de toda la comarca. (Cazwini, tomo II, pág. 367.) Al-Makkari, en cuya época no habia ya motivos para accèder á semejantes pretensiones, y empezó á penetrar en la historia una crítica más exacta y rigorosa, declara terminantemente que la ciudad de Ilbira existió ántes que la de Granada. (Al-Makkari, tomo I, página 95, edicion de Leyden.)

Distinguidas por su orígen, situacion y habitantes las tres poblaciones que, ya á dos, ya á una sola han querido rèducir muchos autores, porque en una, con efecto, llegaron sus moradores á juntarse al cabo de largos siglos y diferentes vicisitudes, resulta cosa fácil concordar los textos arábigos, que parecen contradictorios á primera vista, cuando tratan de la diversa fundacion de aquellas ciudades.

Veamos ahora la marcha progresiva que siguieron lentamente y como por grados ó escalones, para acercarse ó trasportarse su asiento, fijándonos principalmente en la parte que más se ha confundido ó descuidado por los modernos escritores.

Los damasquinos, al establecerse próxima pero independientemente de sus aliados y convecinos, no cuidaron sin duda en el principio de agrupar su poblacion y rodearla de murallas, pues siguieron en España su costumbre de vivir campestremente, como observa el orientalista Sr. Dozy: que para rechazar al enemigo creian por su osado ardimiento eran sus pechos suficientes muros, y fuertes y elevadas torres los agudos hierros de sus lanzas. Pocos años, sin embargo, hubieron de trascurrir en tal estado, propio sólo de una tribu errante, cuando constituido en Córdoba un poder céntrico y robusto, y necesitando el primero de los califas contener las correrías de los pueblos rebeldes, el gualí de Ilbira (año 765 de J. C.), Ased ben Abdorrahman Axxaibam, levantó un castillo en el Cerro de la Alcazaba, que se llamó despues *Cadima* ó *Vieja*, para distinguirla de la *Nueva*, edificada tambien posteriormente. (Mármol, *Hist. del Reb. de los mor.*, lib. I, cap. v.)

Pasada más de una centuria, Sawar ben Hamdum el Caisi, por los años de 889, echó á la parte opuesta del rio Darro los primeros cimientos de la fortaleza de la Alhambra (Aben Alabbar, *Biografía de Sawar*, pág. 81), ó bien construyó la primitiva sobre el cerro de este nombre en el lugar que hoy conservan las Torres Bermejas por cima de la Villa de los Judíos; pues, segun in-

formaron á Luis del Mármol los naturales de la tierra, «el muro que baja de estas torres, roto y aportillado en muchas partes, es el edificio más antiguo de la ciudad.» (Hist. cit., lib. I, cap. IV.) Sawar hubo de alzar aquella fortaleza, trabajando en ella durante la noche, al resplandor de antorchas, que arrojaban una luz roja, de donde provino, segun unos, la denominacion de Alhambra, ó la de Torres Rojizas ó Bermejas, con que se designan las fortificaciones de esta parte, que otros quieren se llame así por ser la tierra roja ó encarnada. Dió tanta premura para elevar estas murallas y baluartes la guerra encendida entónces contra el Amir cordobes por los muzárabes y muladies, de que era caudillo el intrépido é indomable Omar ben Hafsun, figura que descuella en nuestra historia como la de un héroe cristiano que estuvo á punto de derribar el poder muslímico; y no logrando llevar á cabo tamaña empresa, por atajarle la muerte y no dejar hijos dignos de su nombre (que el genio y el valor no se heredan como la hacienda), tuvo al ménos una nieta que pocos años despues derramó su sangre en el martirio, para que sirviese de elocuente protesta contra el perseguidor de su religion y destructor de su patria (3). El castillo de Bobastro fué la residencia principal del famoso guerrillero (4), así como la cora de Ilbira el teatro sangriento de la lucha con Sawar, su émulo y adversario, que comandaba las huestes agarenas. Entónces suena otro nombre por vez primera en las historias árabes, cual es el de *Casthella*, nuevo tormento para los eruditos, que, ora la confunden con Ilbira, haciendo á ámbas una misma ciudad, ora las separan, llevando á aquélla junto al Atarfe, donde hay que suponer alguna antigua poblacion, que adopte las ruinas que se encuentran en tal paraje. El historiador Aben Hayyan dice, hablando de los habitantes de *Casthella*, que ésta «es la capital de Ilbira», y en otro lugar añade que «el Amir Abdallâh marchó sobre ella.» (MS. de Oxford, folios 41 v. y 76 v.) Ar-Razi, que podia ya escribir cuando se empezaba á sofocar el fuego de aquella guerra, ó séase á los comienzos del siglo X de nuestra era, habla así en un pasaje conservado por Aben Aljathib (MS. del Sr. Gayángos, fólio 6 v.): «Entre las ciudades considerables de esta comarca se cuenta la de *Casthella*. Es la *capital* y la fortaleza más importante de la cora de *Ilbira*.» En el diccionario geográfico denominado *Maracid* (artículo *Ilbira*) resultan como las principales ciudades de esta provincia *Castela* y *Granada*. ¿Qué poblacion es la que así se nombra á la par de Granada, y se titula capital, y se dice ser fortaleza la más importante de aquella comarca, que no obstante se llama de Ilbira? Áun cuando no poseamos hoy íntegro el texto de Ar-Razi, la traduccion castellana que se conserva de su obra geográfica podrá guiarnos para buscar el asiento de la nueva ciudad, que brota casi por encanto, en medio de tales guerras civiles, como la Minerva armada de

la cabeza de Júpiter. Hallamos que en la crónica indicada se da el nombre de *Cazalla*, que otros códices escriben *Gazela*, á la villa que se compara con Damasco y se numera en primer lugar despues de Elíbera, á la cual entónces se expresa que obedecia; y siendo la voz *Cazalla* corrupcion manifiesta de *Casthalla*, como *Gazela* lo es de *Casthela*, segun se ve desde luégo y afirman de consuno nuestros modernos orientalistas (5), se comprende que al decir Ar-Razi, en su lenguaje hiperbólico, que en el mundo no hay quien semeje á aquella poblacion sino Damasco, señala claramente la que los damasquinos fundaron por recordar á su patria en el Cerro de la Alcazaba, donde el gualí Ased edificó luégo su castillo, que en tiempos tan revueltos debió dar á paraje tan excelente la mayor consideracion é importancia. Con razon, pues, escribia, luengos años adelante, el autor de la *Historia del Rebelion y castigo de los moriscos*, al trasladar el pasaje referido de la crónica de Rasis: «De donde se colige haberse llamado *Gazela* en algun tiempo las alcazabas antiguas de la ciudad de Granada, que sin duda fué poblacion de alárabes.» (Mármol, Hist. cit., lib. I, cap. III.) Aquel nombre se conservaba todavía por tradicion en la época de Mármol, si bien éste equivocóse al creer hubiese sido impuesto por Habuz ben Habuz, penúltimo rey de la dinastía de los Zeiritas, que fué muy posterior á los sucesos indicados y hasta á sus propios historiadores. Mejor puede suponerse que los muzárabes y muladíes de Ilbira, durante el largo período en que lucharon por su independencia, ganaron y retuvieron algun tiempo aquel castillo, obligando entónces á los árabes á alzar y separar el otro á toda prisa, trabajando de noche para pelear de dia, en el opuesto cerro de la Alhambra, donde los cercaron y combatieron tambien, arrojándoles dentro el cartapacio con los famosos versos, ya bastantemente repetidos; pues en ellos se dice que «las mansiones de los sitiados estaban desiertas y desamparadas, bazidas por los torbellinos de polvo que arrebatan los vientos tempestuosos»; cuyas frases poéticas parecen aludir claras mente á las casas y habitaciones que los árabes hubieron de dejar abandonada- en el cerro frontero, ó sea el de la Alcazaba, al refugiarse y rehacerse para resistir al enemigo en el de la Alhambra. Acaso se refieran de igual modo á la toma del castillo anterior por los de Ilbira las palabras siguientes de los versos, cuando añaden en són de menosprecio por lo poco que aprovechó á los árabes la defensa de su propia fortaleza: «Como las puntas de nuestras lanzas traspasaron á sus padres en *su débil refugio*, así desaparecerá su clientela.» (Aben Hayyan, MS. de *Varones ilustres*.)

Por esta ocupacion de los muzárabes, ó por el uso vulgar y corriente de su idioma en aquella época, hubo de suceder con *Casthella* lo que aconteció á la par con el castillo de Coin, el cual se halla designado por los árabes con el an-

tenombre de *Castro* ó Castillo, *Castro Dzacuan*, no obstante haber sido construido por ellos mismos, como baluarte ó plaza fronteriza contra las que en la parte occidental de la cora de Málaga poseian los hijos de Omar ben Hafsun. (Aben Adhari, *Bayau Almogreb*, tomo II, pág. 189.)

Por causas semejantes prevaleció sin duda, sobre las demas apelaciones de nuestra ciudad, la de *Granata* ó *Garnata*, nombre extranjero, ó extraño á la lengua de los árabes, ó como dice más literalmente su célebre filólogo Aben-Aljathib, *nombre agemi*, que tanto vale para nosotros como aljamiado ó cristiano, pues nos parece lo más natural y sencillo, dejando á un lado las reñidas disputas que acerca de su orígen se han seguido, el que la ciudad lo tomase del fruto dicho *Granata* por los latinos, trocado luégo en *Garnata* por los árabes, cuya delicadeza de oido no toleraba la reunion de sus dos primeras consonantes. Que tal fué la idea que predominaba entre ellos nos lo demuestran los propios escritores arábigos, que afirman, como Cazwini y Al Makkari, que «*Garnata* significa el fruto llamado *granada* en el idioma de los cristianos viejos» (Cazwini, tomo II, pág. 317; Al Makkari, tomo I, pág. 93); y la circunstancia, más notable aún, de que los moros representaban la enseña de esta ciudad con una *granada* abierta y mostrando sus granos, bordada en los estandartes y banderas, como lo estaba en el pendon real recogido en la rota sangrienta que sufrieron los príncipes granadinos (año 1410) en la angostura de la *Boca del Asna*, cuando el cerco de Antequera. (Lauv. de Valla, *De rebus gestis*, lib. I.) Las condiciones más favorables de defensa que ofrecia el castillo fundado por Ased en el Cerro de la Alcazaba acaso hicieran que en poder de los muzárabes y muladíes se convirtiese en centro y plaza principal de su obstinada resistencia, por lo cual escribiese Aben Ayyan que *Casthella* era la capital de Ilbira cuando el Amir Abdalláh hubo de dirigirse contra aquella fortaleza; y tal vez éste trasladase tambien, en atencion á las mismas circunstancias, el gualiato ó residencia del gobernador, á *Castella*, para contener mejor á los pueblos de la comarca, prontos siempre á rebelarse á cualquier asomo de civil contienda. Por ello los historiadores árabes de las discordias intestinas del califado le dan éntónces el título de capital ó *hadhira*, como sucede á la vez con ambos antiguos escritores Ar Razi y Aben Ayyan, á cuya época alude sin duda Aben Aljathid cuando indica que la capital de Ilbira se llamó en otro tiempo *Casthillia*. (Manuscrito del Sr. Gayángos, fólio 5.)

No tardó, sin embargo, en volver á aquella ciudad la jefatura del distrito que retuvo siempre su nombre, segun prueba el aserto coetáneo de los mismos historiadores, que ántes hemos visto la atribuian á Casthella, durante las guerras de Sawar y de Omar ben Hafsun. (*Se continuará.*)




JACOBO SANSOVINO.

# JACOBO SANSOVINO.

---



UITARIAMOS grande interes á nuestra revista, y privariamos á nuestros lectores de hallar en ella noticias de sumo interes, si renunciásemos, por ser fidelísimos observadores del límite que nos impone el título que lleva, á tratar de artes y artistas de otros tiempos y países, siendo aquéllos de quienes tenemos propósito de ocuparnos los grandes maestros de la tierra clásica de las bellas artes. No es, pues, necesario aducir grandes razonamientos, ni encarecer la importancia de estos artistas, para llevar al lector el convencimiento de la conveniencia de estudiarlos, cuando sepa que el nombre del primero á quien vamos á dar á conocer es Jacobo Tatti, *el Sansovino*, el gran arquitecto y escultor que compartió con Miguel Ángel, por largo tiempo, el cetro de la pintura y escultura en Italia. Ambos genios nacieron en la misma calle de la misma ciudad: en la *Via de Santa María*, próxima á la *Via Ghibelina*, en la ciudad de Florencia, viniendo Jacobo al mundo en el año de 1479. El célebre Andres Contucci, del Monte Sansovino, dió educacion artística y hasta imprimió su propio nombre al jóven florentino Tatti, á quien toda Toscana, Italia y el mundo conoce por *el Sansovino.*

Quiso dar Dios á nuestro artista tal genio para la escultura, que, áun cuando su aplicacion no fuese grande, las obras todas que salian de sus

manos llevaban el sello de la gracia y de la esbeltez más espontánea y exquisita. Las actitudes de todas sus estatuas, sus tipos, proporciones, extremos, y principalmente la sencillez, sobriedad, armonía y sublime gusto de plegar los paños, producen tal encanto, dan á sus obras tal sello de originalidad, que se distinguen entre todas las de aquella inmortal época del arte italiano, por ser las de más gracia y las de más elegancia. Condiciones son éstas que, más que á ningun otro escultor florentino, sin excluir ni á Miguel Ángel, ni á Ghiberti, ni á Donatelo, ni á Palaiuolo, concedió la Providencia á Jacobo Tatti. Era, pues, á la escultura *el Sansovino* lo que Andres *del Sarto* á la pintura; y no es maravilla que por esta conformidad de modo de ser del uno y del otro en distintas artes, juntáranse estrechamente sus voluntades y llegáran á unirse por íntima amistad, y áun á trabajar juntos, estableciendo un mutuo servicio de sus talentos para provecho de las obras que uno y otro tuvieron á su cargo. Así se explica que sea cierta la comun creencia de que el cuadro de San Francisco que pintó *el Sarto* para el convento de religiosos de Via Pentolini, es una copia del modelo de barro que hizo *Sansovino* para la hermandad de Santa María de *Orsan-Michele*.

La primera obra de importancia que dió alta fama al *Sansovino*, hízola en competencia con nuestro gran escultor Alonso Berruguete, su amigo y compañero, á quienes, ademas de Zacarías Zachi de Volterra, y el llamado *il Vecchio* de Bolonia, encargó Bramante que modelasen en cera, de órden de Julian de San Gallo, el grupo de Laocoonte, para fundir despues la mejor de las copias. Admirado Bramante de todas las que habian hecho los escultores que eligió, buscó quien mejor que él pudiera juzgarlas y elegir la más bella, y acudió para ello á Rafael. Era *Sansovino* el más jóven de los opositores, el ménos conocido, el que contaba con menor fama y ménos obras públicas, y sin embargo, Rafael decidió que su copia sobrepujaba á las de sus competidores. Fundióse admirablemente el grupo, y se le envió al Cardenal Grimani, quien lo conservó hasta que á su muerte pasó por legado á la república de Florencia, que mucho más tarde lo donó al Cardenal de Lorena, llegando, por lo tanto, á ser de propiedad de Francia.

Desde Roma, donde aconteció este concurso, pasa *Sansovino*, para ali-

viar las calenturas que le aquejaban, otra vez á Florencia, y protegido por Bramante, logra su aposento en el palacio del Cardenal de San Clemente, donde igualmente moraba ya Pedro *Perugino.* Lo mismo que con Andres *del Sarto*, intimó con el maestro de Rafael y puso á su disposicion su dibujo y su talento artístico; cosa que el Perugino cuidaba de hacer público, y de que, por ello y por otras obras exclusivas de Jacobo, fuese conocido, amado y respetado de todos los artistas, *virtuosi* y magnates de Toscana. Y tanto fué así, que por mediacion de Bramante encargó Julio II al *Sansovino* que restaurase muchas de las estatuas antiguas que entónces se descubrieron, y de tal modo salió airoso de tan difícil empeño, que aquel gran Papa, padre de las artes, declaró que era imposible haberlo hecho mejor.

A estos trabajos siguieron otros, tales como la *Madona* del Nuevo Mercado, un Santiago para la Catedral, una Vénus de mármol y algunas otras estatuas para Gaddi, que destruyó el Arno en 1558. Sobrepujó en mérito á todas estas un hermoso Baco, que le encomendó Bartolini, que en el incendio que devoró parte de la galería Médicis, en 1762, pereció con otras preciosidades, y hoy sólo podemos conocer por el grabado que de él se publicó en el tomo III, pág. 54 del *Museo Fiorentino.*

El cincel de *Sansovino* se ocupó por este tiempo en esculpir una obra para España. Levantaban entónces en Roma la mayor parte de las naciones más adictas al catolicismo, templos consagrados á sus santos patronos, y España, como las demas, construia la iglesia, que áun se conserva—aunque completamente desmantelada y sirviendo de almacen—y se conoce por *Santiago de los Españoles.* Para esta iglesia modeló *Sansovino* la figura del santo Patron con más esmero y habilidad que de costumbre. Pero nuestro artista ni áun por esta obra llegó á profesar afecto alguno á los españoles. Influir debió quizá para esto, y era muy natural, la amistad de Andres *del Sarto,* protegido liberalmente de Francisco I de Francia. *Sansovino* habia intimado áun más con su paisano desde que en 1515 trabajaron juntos los adornos de pintura y escultura con que se engalanó Florencia cuando por ella cruzó Leon X en su viaje para visitar al Rey de Francia. Y debia ademas sumo agradecimiento á Leon X, que le encargó—por eleccion que Rafael de Urbino hizo de

sus planos entre los que presentaron San Gallo y Baltasar Peruzzi—que fabricase la iglesia de los florentinos en Roma, dedicada á San Juan Bautista. En esta orba tuvo la desgracia de caer de un andamio, y se vió obligado á volver á Florencia para curarse del golpe, lo que consiguió, aunque con mucho dolor y estrechez suma de medios pecuniarios, pues se vió forzado á vender un título de caballero con que le agració el Pontífice. Así las cosas, y vuelto á Roma, llegó el año de 1527, de infausta recordacion para la ciudad del orbe, por haber acontecido, el 6 de Mayo, el famoso *saco* por las armas imperiales, al mando del Condestable de Borbon. *Sansovino* no quiso esperar el ataque dentro de Roma, y partió de ella con intencion de pasar á Francia á servir á Francisco I, como su buen amigo Andres *del Sarto*. En su viaje detúvose en Venecia, á instancia de Andres Gratti, que quiso aprovechar su paso por la capital de la república, encomendándole la recomposicion de las cúpulas de San Márcos.

Desde que *Sansovino* entra en Venecia, comienza la segunda y más interesante parte de su larga y gloriosa vida de artista, que exige ser tratada con mayor detenimiento que la primera.

*(Concluirá.)*

G. C. Villaamil.

---

# ILIBERI Y GRANADA.

(CONTINUACION.)

II.

En la *crónica* ya citada, que vertida al castellano se denomina vulgarmente *del Moro Rasis*, cuya autenticidad demostró con su acostumbrada lucidez el Sr. D. Pascual de Gayángos, se nota que el mencionado historiadór y geógrafo Aben ben Mohamad ben Musa Abu Bequer Ar Razi, á quien su exquisita erudicion en tales materias hizo dar el título de *At-tariji*, ó *el Cronista*, distinguia en su tiempo, que alcanzó hasta el reinado de Abderrahman III, las referidas tres diversas ciudades como pertenecientes á la *cora* ó distrito de Ilíberi ó Elíbera, siendo la primera aquella de la cual tomaba su nombre, y estando las otras dos sometidas á su obediencia. Dice de la de Elíbera que «yacia contra meridien et levante de Córdoba», y poco más adelante expresa que «Loxa (otros manuscritos ponen *Lora*) yacia contra poniente de Elíbera et contra meridien de Córdoba», y «Priego contra poniente el septentrion de Elíbera et contra el meridien de Córdoba, añadiendo, al terminar la descripcion de la cora Eliberitana, que «de Córdoba á Elíbera habia tantas millas ó *migeros*, y tantos otros de Baena á Elíbera, segun algunos manuscritos: todo lo cual demuestra que Elíbera era entónces una ciudad propia y exclusivamente así llamada, que ocupaba una posicion bien conocida dentro del territorio de su comarca. Despues de enumerar los frutos y encomiar la abundancia de aquella ciudad, relata que «en su término ha villas que le obedescen, de las cuales es una *Cazalla* (otros manuscritos traen *Gazela*), que en el mundo no ha quien la semeje si non Damasco, que es tan buena como ella..... Et el otro es el Castillo de Granada, al que llaman Villa de los Judíos, et ésta es la más antigua villa que en término de Elí-

bera ha, et pobláronla los judíos.» (*Memor. de la Academia de la Hist.*, tomo VIII.) Con efecto, á la entrada de los árabes en España, una division enviada por Tarik, despues de la batalla del rio Veger, se apoderó de Iliberi y de Granada, dejando en guarda de la primera muchos de los judíos que en ella se encontraban, segun cuenta Aben Aljathib (MS. del Sr. Gayángos, fól. 7), sin duda por la ayuda que éstos les prestaron en la conquista, razon por la cual no tenían necesidad de presidiar á la segunda, siendo villa poblada enteramente de judíos, conforme al testimonio de Ar Razi.

Consta no sólo por el citado escritor, sino ademas por otros contemporáneos, ó poco posteriores á su misma época, que en ella Ilíbera era la *Hadhira* ó córte de su comarca, y Granada una fortaleza en sus inmediaciones; pues el propio historiador Aben Hayyan, que escribia á últimos del siglo X ó comienzos del XI, menciona de un modo terminante «el castillo de Granada en las cercanías de *Medina Ilbira*»; cuyas palabras reproduce Aben Alabar el Valenciano, escritor no ménos autorizado. (Aben Hayyan, MS. de *Varones ilustres*; Aben Alabbar, *Biografía de Sawar ben Hamdun.*)

Tambien Aben Aljathib asegura que por causa de los nuevos disturbios civiles que se movieron á la caida del califado, vino á ser Granada (y ciertamente ya de un modo definitivo) la capital de la comarca, al trasladarse á ella los habitantes de Ilbira; cual Al Makkari expresa que «ántes de Granada, Ilbira habia sido la capital ó *Medina* de la provincia» (tomo I, pág. 95, ed. de Leyden); pudiendo decirse que «las capitalidades eran entónces nómades como los árabes», segun frase elegante de escritor reciente.

Hundido el trono de Córdoba con la muerte del célebre Almanzor, se alzaron como independientes, dividiéndose el territorio, los que conocemos en la historia con el nombre de reyes de *Taifas*; y uno de ellos, si no el más poderoso, fué el africano Zawí ben Zeerí, que traia su orígen de la tribu berberisca de Sinhacha, y fué el primero que fundó un reino separado y una dinastía particular en Granada. Entónces comenzó para esta ciudad nueva era de prosperidad y de grandeza, que eclipsó y arrebató por completo la de Iliberi: entónces empezaron las frecuentes emigraciones de la ciudad romano-gótica, á la que habian edificado los damasquinos poco tiempo despues de la conquista: entónces «los moradores de Ilbira (como refiere el escritor granadino Aben Aljathib ántes citado) se trasladaron durante los dias de la civil discordia de los berberiscos, el año de la hegira 400 y siguientes (año 1010 y siguientes de J. C.), *pasando á la ciudad de Granada*, que vino á ser capital de la comarca, cabeza de sus ciudades y centro de esta llanura, por la fortaleza de su situacion, la bondad de sus aires, la dulzura de sus aguas y su conveniente amplitud. En ella

cobraron aliento los temerosos.....», etc. (Aben Aljathib, *Biografías de personajes célebres de Granada*, MS. del Sr. Gayángos.)

Las peculiares circunstancias de esta su patria, relatadas por el cronista arábigo, determinan de la manera más clara y precisa que los habitantes de Ilbira se trasladaron á otra ciudad completamente distinta de la que ántes ocupaban, y situada á la distancia necesaria para que fuesen tan diversas como parece indican las condiciones de posicion, defensa, salubridad y holgura que señala á la nueva localidad, y hasta para que en ella pudiesen cobrar aliento los temerosos.

Lo propio nos consta, aunque con ménos, pero sí las más esenciales palabras, por la obra geográfica del Edrisi, el cual nació en el mismo siglo en que tuvieron lugar tales sucesos, pues en ella leemos que «la principal ciudad de esta cora ó region era ántes *Ilbira, cuyos moradores emigraron, y se trasladaron á Granada.*» (Edrisi, *Geografía*, tomo II, pág. 52.) Aquí levantó su trono el africano Zawi ben Zeerí, apuntándose en el antiguo castillo de Ased, al amparo de cuyos muros se establecieron los que abandonaban la ciudad de Iliberi, consolidando más la córte del improvisado monarca, que debia tener grande interes en la despoblacion de la otra capital, émula y con harta frecuencia hostil ántes de la de Granada.

Así se ve que las emigraciones no cesaban, y áun fué mayor la que hubo en tiempo del segundo de los Zeiritas, Habus ben Maquesen, conocido por el sobrenombre especial del Sinhachi, el cual imperó en esta ciudad desde el año 1020 al 1037 de J. C.

Las murallas del primitivo castillo no eran ya bastantes para defender á la mucha mayor poblacion agrupada á su alrededor, siendo necesario ensanchar el recinto de aquél, ó más bien reconstruir sus viejos torreones, ampliando su número y circuito, y formar una verdadera ciudadela ó alcazaba, capaz de proteger á los nuevos emigrados; en tales términos, que mereció del historiador Al Makkari ser considerado el Sinhachi como el fundador de Granada, al levantar los muros de su alcazaba, «á la cual *se pasó entónces la gente de Ilbira*», segun textualmente escribe el referido historiador. (Al Makkari, tomo I, pág. 95, edicion de Leyden.)

Durante el largo y próspero reinado (años 1037 á 1073) del tercero de los Zeiritas, el famoso Badis, dicho tambien Habus ben Habus, el Victorioso, creció notablemente la poblacion de aquella ya poderosa córte, y hubo que aumentar los muros de circunvalacion, comenzados sin duda á construir por su padre y antecesor, duplicando y triplicando los recintos, segun las diferentes agregaciones que sucesivamente iba teniendo la ciudad primitiva. Por ello afirma el geógrafo Edrisi que Badis ben Habus terminó las fortificaciones empezadas, y

el establecimiento de la poblacion que allí subsiste, ó séase la existente al entrar el siglo XII. (Edrisi, *Geografía*, tomo II, pág. 52.)

Fueron causa del crecimiento extraordinario que ésta tuvo en el anterior, las emigraciones de otras ciudades, por las contínuas guerras de aquel tiempo y las afortunadas campañas que hizo el rey granadino contra los estados comarcanos, principalmente contra los de Córdoba y Sevilla.

Nuestro D. Diego Hurtado de Mendoza, con ese estilo conciso y elegante que le ha valido ser llamado á la vez el *Salustio* y el *Tácito español*, describe animadamente los sucesos de aquella época y la concurrencia de gentes de todas partes que hizo alcanzar tanto esplendor á la córte de los Zeiritas. «Habus ben Habus deshizo el reino de Córdoba y puso á Idriz en el señorío del Andalucía. Con esto, con el desasosiego de las ciudades comarcanas, con las guerras que los Reyes de Castilla hacian, con la destruccion de algunos, juntos los dos pueblos en uno (el de Ilbira y el de la Alcazaba), fué maravilla en cuán poco tiempo Granada vino á mucha grandeza.» (Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada*, libro I.)

Iliberi presentaba á la sazon un aspecto bien diferente. Aben Hayyan, contemporáneo de los primeros Zeiritas, la visitaba hácia la época de las emigraciones, y nos asegura que sus más bellos edificios estaban ya arruinados. Casi parece un anticuario que registra los restos de pasadas edades, al entrar en la aljama de Ilbira, copiándonos la inscripcion cúfica que se leia en su mihrab, y conservándonos de este modo la fecha de su construccion, que fué en el mes de Dzulcada del año de la hegira 280 (Diciembre del 864 de J. C.), siendo Abdallah *amil* ó gobernador de Ilbira. (Aben Hayyan, copiado por Aben Aljathib en su introduccion á la 1.ª hatha.)

Admíranse varios eruditos de que mediando algunas millas, una poblacion, ó gran parte de ella, pueda emigrar á otra ciudad situada á tal distancia; pero esto, en verdad, era harto frecuente en aquella época, y bastaria recordar lo que refiere el Edrisi de Medina Bachana (capital de su cora respectiva), cuya poblacion *fué transportada* á la ciudad de Almería, que estaba á seis millas de distancia (Edrisi, *Geografía*, tomo II, pág. 40 y sig.). A otras mucho mayores se vió en los siglos siguientes emigrar las poblaciones árabes con motivo de la conquista. Al Makkari afirma que cuando fueron tomadas por los cristianos las antiguas capitales del Andálus, como Córdoba, Sevilla, Toledo, Murcia y otras, pasó la gente islamita á establecerse en Granada, Almería y Málaga y en los territorios de estas comarcas. (Al Makkari, tomo II, pág. 799.)

En el siglo décimotercero y á principios del décimoquinto, segun observa uno de nuestros ilustrados orientalistas (Simonet, *Descrip. del rein. de Gran.*),

se trasladaron en masa poblaciones enteras de moros, como á nuestra misma Granada lo realizaron en tiempo de San Fernando los de Baeza ántes, despues los de Ubeda, y posteriormente los de Antequera, bajo el reinado de D. Juan el Segundo de Castilla, sin enumerar otras várias, que hacen de Granada, durante el período árabe de nuestra historia, *la ciudad de las inmigraciones;* que tantas fueron y tan repetidas, hasta llegar al esplendor en que la dejó el poder muslímico.

## III.

Emigre V. con nosotros por breves instantes desde Madrid, y recorramos juntos la ciudad y alcázares de los Zeiritas, donde hubieron de refugiarse los de Ilíberi. El estudio de las murallas y obras antiguas que conserva una poblacion, tiene mayor importancia de la que vulgarmente se cree; y de aquí la observacion atenta que en la clásica Italia sobre todo se presta á semejantes monumentos, porque en ellos, puede decirse con propiedad que las piedras son páginas sucesivas de la historia. En efecto, los despedazados muros y torreones que todavía existen en este cerro de Granada son una relacion seguida de las distintas agregaciones que han venido á formar la opulenta capital, limitada en su principio á más estrecho recinto que el de la Alcazaba Cadima. Pareció á algunos reconocer en esta fortaleza la mano de los fenicios, que levantaran sus muros actuales; otros han creido ser obra de los romanos; pero basta la simple inspeccion ocular para convencerse de que cuanto hoy se encuentra edificado de antiguo en esta parte de Granada corresponde á la época árabe (6).

El primitivo castillo, cuyo asiento ó traza pueden indicar aún las murallas posteriormente reconstruidas, y acaso más ó ménos aprovechadas, hubo de llamarse en algun tiempo *Hizna Roman*, de lo cual, dice Mármol, «daban testimonio las escrituras antiguas que habia visto en aquella ciudad, de posesiones que *estaban dentro del ámbito de él*», que para este escritor es uno mismo con el de la Acazaba Cadima, por haber confundido ambas edificaciones; y añade: «Creció despues su poblacion hácia el rio Darro, y en el año del Señor mil y seis (7) habia ya otra nueva Alcazaba entre la vieja y el rio, que tenía más de cuatrocientas casas, la cual llamaron *Alcazaba Gidid*, que quiere decir Alcazaba nueva.» Prosigue luégo asegurando que en el ámbito de esta nueva fortaleza «hay tres barrios, que parece haber sido cercados cada uno de por sí en diferentes tiempos, y todos estaban inclusos debajo de un muro principal. El primero y más alto está, junto con la Alcazaba antigua, en la parroquia de San Miguel, y allí fueron los palacios de el Bedici Aben Habuz, en las casas del Gallo..... El

segundo, donde habia la mayor contratacion antiguamente, cuando florecia Gazela, es el de la parroquia de San Joseph. Allí estaba la mezquita de los morabitos y tenian sus casas los mercaderes y tratantes. Y el tercero era el de la parroquia de San Juan de los Reyes, iglesia edificada por los Reyes Católicos en el sitio de una mezquita, que los moros llamaban Mozchit el Teybin, que quiere decir Mezquita de los Convertidos: llamábanle barrio de la Cauracha por una cueva que allí habia, que entraba debajo de tierra muy gran trecho (8). Andando, pues, el tiempo vino á extenderse la poblacion de la Alcazaba nueva hasta llegar al propio rio Darro, donde se pobló otro barrio agradable y muy deleitoso, que llamaron el Haxaryz..... Este barrio comienza desde San Juan de los Reyes y llega hasta el rio Darro, donde está la parroquia de San Pedro y San Pablo, y hasta llegar al monasterio de Nuestra Señora de la Victoria, que cae en él.» (*Hist. del Reb. de los Mor.*, lib. 1, cap v.)

Con arreglo á la detallada descripcion de cada uno de los aumentos de poblacion hecha por el historiador granadino, cuando todavía estaban de pié en su mayor parte los muros que dividian los tres barrios de la Alcazaba Gidid, y podia ésta distinguirse fácilmente de la Cadima, como tambien por el plano del Maestro Ambrosio de Vico, cuasi contemporáneo de aquel escritor (9), se advierte que la Alcazaba nueva rodeaba todo el ámbito de la antigua, excepto por la parte del Norte y Nordeste, que ocuparon posteriormente los emigrantes de Baeza y Úbeda, fundando el gran barrio del Albayzin. Resulta, pues, enclavada la Alcazaba Cadima en lo más elevado del cerro del mismo nombre, donde está hoy la iglesia que fué parroquia de San Nicolas, cuya feligresía, al poco más ó ménos, debia abarcar el ámbito ó extension mayor de aquella fortaleza.

Al Norte, con efecto, se hallaba dicha parroquia limitada por la muralla, que todavía se conserva bastante íntegra, separando la Alcazaba del Albayzin; á la parte de Levante bajaba por el convento de las monjas Tomasas, dentro del cual se registran aún los restos del muro, que se ve entero en el plano de Vico, y continuaba por la calle y callejon que se han seguido llamando de la Muralla, hasta llegar á la calle de los Solares de San Agustin y la de las Guineas, donde subsisten un fuerte torreon y un lienzo de muralla, cuyos vestigios se descubren en direccion del llamado Algibe de Trillo.

Los términos más reducidos del primitivo castillo fundado por Ased, anterior á la Alcazaba edificada por el Sinachí, hubieron de ser los barrancos y laderas que cercan más inmediatamente la altura en que descuella la iglesia de San Nicolas; ó sean, por un lado la cuesta de las Tomasas, por otro la placeta ó calle de su Algibe, corriendo por la de Atarazanas á buscar en lo más alto de la su-

bida ó calle de María de la Miel (en la que acaso puede distinguirse algun ligero vestigio de este costado) la torre inmediata á la puerta Nueva, que se enlazaba evidentemente con la que ahora encierra la capilla de San Cecilio, y se asegura ser la puerta antigua de Hizna Roman.

Al construir el segundo de los Zeiritas la Alcazaba que luégo se llamó Cadima, utilizó en la parte más elevada los muros y torreones del castillo primitivo, conviniendo en ella los límites de ambas fortalezas, y amplió sin duda alguna su recinto, prolongando la muralla que bajaba por Levante, desde el sitio del algibe de las Tomasas hasta la torre de la calle de los Solares, por la cual y la de las Guineas corre el muro que, siguiendo por la del Algibe de Trillo, formaba el costado del Mediodía, y rodeando por el Poniente, debia subir á la par con la feligresía de San Nicolas, dando, como ella, mayor amplitud á este otro costado por la calle del Cristo de las Azucenas, hasta juntar con la muralla que viene de la Puerta Nueva, á espaldas del algibe del Rey y de la huerta del convento de Santa Isabel. Este muro de cerramiento de la Alcazaba Cadima, que la separaba de la Nueva, dividiendo á la vez la parroquia de San Nicolas, de las de San Miguel y San José, estaba ya desmantelado en tiempo de Mármol á la parte de la ciudad, como añade el propio escritor, «por razon de la poblacion de casas, que fué despues creciendo»; pero «lo que cae fuera (prosigue) se tienen todavía los muros en pié, y los moriscos le llaman Alcazaba Cadima» (10). Ya hemos visto que hablando de los tres barrios de la Alcazaba Nueva asegura «que parece haber sido cercados cada uno de por sí en diferentes tiempos», y que «el primero y más alto está, junto con la Alcazaba antigua, en la parroquia de San Miguel»; de modo que entre ésta y la de San Nicolas debió correr precisamente el muro divisorio de ambas parroquias, como entre la de San Nicolas y San Juan de los Reyes el que separaba á la Alcazaba Cadima de este último barrio, el cual estaba á su vez incluso, como todos, debajo de un muro principal, segun escribe Mármol. Desde el siglo XVII, sin embargo, se viene confundiendo generalmente el recinto de la Alcazaba antigua con el de la nueva, comprendiendo bajo un solo ámbito el barrio de San Nicolas con los de San Miguel y San José, pero dejando fuera el de San Juan de los Reyes, que Mármol pone como el tercero de la Alcazaba Gidid, y debió ser el último que se le agregase con su poblacion al construirse esta parte de sus murallas. De ellas quedan restos notables al lado de la misma iglesia de San Juan de los Reyes, por bajo de la cual se halla actualmente á la vista, con motivo del derrumbamiento de la casa inmediata, un alto torreon, á cuyo pié se registran los cimientos del muro que corria á la par con el largo de dicha iglesia y el de la calle que toma su nombre, juntamente con la

acequia que entra por el destruido convento de Nuestra Señora de la Victoria.

A espaldas de éste se conserva todavía la muralla exterior, que baja revolviendo de Norte hácia Levante, con algunos torreones más ó ménos destrozados, desde enfrente del que existe por detras de las Tomasas, donde juntaban con el muro superior de la Alcazaba Cadima, dejando abierta, para la Nueva ó Gidid, la puerta de Bib-al-bonud, delante de la plaza así llamada, que era la del convento de Agustinos Descalzos, hoy tambien derribado.

En su lugar estuvo hasta la época de Felipe II el hospital general de los moriscos, abandonado luégo con motivo de su rebelion, pero existente al levantar su plano el Maestro Vico, por lo cual se ven en él representadas las murallas que corrian cerca de aquel edificio, y hoy sólo sirven de sosten y tapia á la parte más elevada de la huerta del convento de Agustinos.

Entre ésta y el convento de la Victoria, ya citado, debia hallarse la puerta despues llamada del Albayzin y ántes Bib-Adam, ó puerta del Osario, segun Mármol (lib. I, cap. VI), y el muro que prosigue por la espalda y la huerta de este otro convento formaba la puerta baja de Guadix, al llegar á la carrera de Darro, rodeando por ella el barrio del Haxaryz, ó del Deleite, que se aumentó cuando vino á extenderse la poblacion de la Alcazaba Nueva hasta el propio rio indicado (11). El muro principal de aquella otra ciudadela corria más alto, segun se ha dicho, por cima de este último barrio, hallándose hoy oculto en los cimientos de las casas y azoteas; y siguiendo todo el curso de la calle de San Juan de los Reyes, iba desde la misma iglesia á rodear la de San José, abarcando casi entera su parroquia; de modo que al cercar á una y otra por esta parte, constituia el frente meridional de dicha Alcazaba. El de Occidente, partiendo á espaldas de la iglesia de San José, desde la casa nombrada del Almirante, cerraba esta parroquia con la de San Miguel, por bajo de la cual termina en la Puerta Monaita, hoy bastante bien conservada.

A este lado agrupóse la mayor contratacion con la opulencia régia, cual escriben de consuno los dos más antiguos é ilustrados historiadores granadinos, Luis del Mármol y D. Diego Hurtado de Mendoza, que refiere en ménos palabras cómo Habus Aben Habus fundó ciudad á la torre de San José en el Alcazaba, y su morada en la casa del Gallo, donde puso en lo alto su estatua á caballo con lanza y adarga, que á manera de veleta se revuelve á todas partes, y letras que dicen: *Dijo Habus Aben Habus el Sabio que así se debe defender el Andalucía.* (*Guerra de Granada*, lib. I.) Mármol añade cómo poblóse hácia esta parte otro barrio «por bajo de las casas del Gallo, y fuera de los muros de la Alcazaba, á manera de un arrabal llamado el Zenete, donde moraba una generacion de moros africanos llamados Beni Zenetas», que

los reyes Zeiritas tenian cerca para guarda de sus personas. (Lib. I, cap. VI.)

Al arrancar por el costado del Norte, desde la mencionada Puerta Monaita, se levantan casi enteros y cubiertos de verde hiedra, que aumentan su ancianidad, los torreones enlazados de ambas alcazabas, desafiando altivos las injurias del tiempo y de los hombres; y en esta parte es donde áun puede distinguirse fácilmente lo que corresponde á cada fortaleza, á poco que se fije la atencion y se estudien las junturas de sus muros, realizadas en épocas diversas.

A partir desde el extremo oriental de la Alcazaba Cadima, con el torreon que hoy se conserva unido al convento é iglesia de las monjas Tomasas, á espaldas de la de San Nicolas, y continuando por el costado de esta última con la muralla existente y los torreones que la defienden, al llegar al que encierra la capilla de San Cecilio se observa que en éste ó en el que aislado y convertido en una casa particular se descubre poco más adelante, muy próximo, pero sin unirse al muro de la Puerta Nueva, termina la muralla que precede, de manera que la que sigue no puede considerarse como una misma con la anterior; tanto, que ni áun se juntan verdaderamente, sino que se cruzan, anteponiéndose un muro al otro hasta cercar un ámbito estrechísimo, que queda comprendido en este doble recinto. Así es que hubieron de romper el muro de enlace entre el torreon de San Cecilio y el inmediato á la Puerta Nueva, para que ésta pudiese servir de entrada en vez de la Puerta de Hizna Roman (12). Tal circunstancia sólo tiene una explicacion bien sencilla: la de indicar el enlace de dos cercas diversas, lo cual se ve confirmado en los casos análogos, al estudiar el modo con que se han ido engarzando, por decirlo así, los distintos muros que en tiempos diferentes han venido á ensanchar los recintos primitivos ó á agregar fortalezas posteriores á las más antiguas; y de aquel modo fueron constituyendo á Granada en un conjunto de tantos y tan apretados muros y cercos, que ha querido explicarse su nombre por la hechura de los cascos y la disposicion que éstos presentan en la fruta así llamada, á los cuales ciertamente se asemeja el todo de la ciudad (13).

En el punto que nos ocupa, el cruzamiento de los muros es más grande y manifiesto acaso que en ningun otro, como ellos son los más soberbios y gigantescos que se ofrecen á nuestra vista; siendo tambien de notar la diferencia de que, miéntras todas las torres son cuadradas y de una misma hechura desde Bib-al-bonud hasta la Puerta Nueva, de aquí adelante se hallan en su lugar grandes cubos semicirculares, repetidos ó alternados con los torreones de figura cuadrilonga.

Prosiguiendo con el muro exterior ó sobrepuesto, se ve que éste toma nueva direccion formando ángulo obtuso desde el primer engarce que presentan las

murallas existentes, y encontramos el segundo á un trecho proporcionado en el ángulo entrante que aquéllas marcan al llegar donde sale á flor de tierra el acueducto llamado *Arco de las Monjas* de Santa Isabel, á espaldas de su huerta; y en el punto de union de ella con el dicho monasterio se observan en los cimientos de la tapia restos que indican la continuacion hácia la parte interior de esta vuelta de la muralla. Aquí tambien se advierte el cruzamiento y separacion de ella con la anterior, que corta ó interrumpe su direccion tomando la de cerrar este recinto, el cual quedaba á bastante altura sobre el que sigue, á causa del descenso más rápido del terreno, de modo que el último de aquellos torreones se encuentra más adentro hácia el arco mencionado, y descuella majestuoso por cima de los cubos, ya mucho más pequeños, y á diferencia de los otros con almenas, que arrancando al pié del muro precedente, guarnecen el inferior, el cual continúa por detras del convento referido, de la iglesia de San Miguel, la calle del Gallo y las casas de la Lona, á las que se da tambien aquel nombre, hasta concluir en la elegante Puerta Monaita.

Los tres murallones, enlazados en la forma que se deja expuesta, áun cuando parezcan á primera vista uno solo continuado por toda la parte Norte y Nordeste hoy existente de ambas alcazabas, designan, sin embargo, con la mayor precision y exactitud posibles el terreno comprendido en cada uno de los tres períodos en que resulta históricamente dividida la construccion de aquellas fortalezas. El primero, por su situacion, corresponde al paraje que debió ocupar el castillo fundado primitivamente por el guali Ased; el segundo á la ampliacion de su recinto, al ser aquél reedificado y engrandecido por el amir Habus el Sinhachí, con motivo de las emigraciones que hicieron en su tiempo y en el de su padre los habitantes de Ilbira; y el tercero al cerco de la ciudad comenzado por Habus, y al que tuvo que dar mayor ensanche su hijo Badis ben Habus, por causa de nuevas emigraciones acaecidas posteriormente durante su largo reinado; siguiendo así, á cada aumento de poblacion, el que era natural y preciso en el circuito de las murallas. Lo propio justamente ha venido acaeciendo, como sería facilísimo demostrar, con los varios recintos que en épocas posteriores han ido ensanchando sucesivamente la extension y el perímetro de Granada, hasta abarcar el que tenía al tiempo de su conquista. Entónces, ya reunidas en una sola las dos poblaciones separadas ántes por las márgenes del Darro, y confundidas con ellas las que emigraron de tantos otros lugares, se daba el nombre de Alcazaba Cadima á las murallas que protegieron las casas agrupadas con el castillo primitivo, para distinguirla de la Gidid, que se decia Alcazaba Nueva en vez de ciudad, porque habian pasado á ser esto último sus antiguos arrabales, como el Haxaryz y el Zenete, que al juntarse con la del cerro frontero for-

maron el centro de la ciudad moderna, resguardada interiormente por dos fortalezas y conteniendo dos alcázares, el de la Alcazaba y el de la Alhambra, ó séanse el construido por los Zeiritas y el edificado luégo más tarde por los reyes Alhamares.

## IV.

Descansemos un momento de nuestra penosa excursion por las dos alcazabas, y distinguidas ya como aparece de su bosquejo histórico topográfico, fijémonos en el paraje donde se han encontrado las antiguas inscripciones romanas y donde se practicaron en el siglo anterior las operaciones vulgarmente conocidas bajo la denominacion genérica de *Excavaciones de la Alcazaba de Granada.* Ni un solo epígrafe de aquella clase se ha hallado en el distrito de San Juan de los Reyes, tampoco en los del Haxaryz y del Zenete, ni en el más dilatado del Albayzin, todos posteriores á la Alcazaba Cadima y áun á la parte occidental de la Alcazaba Nueva. En el lugar que media entre esta parte occidental, edificada por Habus ben Habus el Bedicí, y el primitivo castillo de Ased, ó sea en la ampliacion dada hácia aquel lado á dicha fortaleza por el Amir Habus el Sinhachí, al construir la Alcazaba antigua, es donde se han encontrado como apiñadas todas las inscripciones romanas que se han venido descubriendo desde el siglo XVI hasta el presente en esta parte de la ciudad actual (14).

Durante el expresado siglo aparecieron cuatro epígrafes: el primero, dedicado al emperador Marco Aurelio Probo; el segundo, á la emperatriz Furia Sabina Tranquilina; el tercero, á un emperador cuyo nombre fué destruido y rayado de propósito el resto de la inscripcion; y el cuarto, á la flamínica augustal Cornelia Severinaerio, madre del cónsul Val Vegeto; todos cuatro á espaldas de la huerta del convento de Santa Isabel, en frente del Algibe del Rey y en las casas de moriscos ú otras gentes, las cuales forman una calle sin salida, en cuya vuelta interior se conserva aún la tercera de las piedras indicadas.

En el siguiente siglo XVII se halló otra, cuyo córte y moldura superior la hacen parecer como trozo de algun friso ó de arquitrabe, en que se ve parte de un letrero con la palabra *Basílica*, y otro fragmento en que se ha dicho haber mencion de un legado augustal propretor de la Bretaña; ambos restos extraidos al remover ó abrir cimientos para una casa situada más adentro de la calle sin salida ya citada.

En el pasado siglo XVIII, con motivo de las grandes y famosas excavaciones emprendidas por el lado opuesto de aquella manzana ó isleta de casas, que daba á las calles de María de la Miel y del Tesoro, desenterráronse cuatro inscripcio-

nes de las legítimas, casi enteras, dedicadas al cónsul Publio Cornelio Anulino, á Publio Manilio Urbano, á Etrilia Afra, mujer del mencionado Valerio Vegeto, y á Lucio Atilio Hibero; otra en varios pedazos, relativos á un Silvino, pontífice perpétuo, á las cuales se añadió una lápida honoraria de un Quinto Cornelio, encontrada en la plaza de la Cruz Verde, que media entre las parroquias de San Nicolas y San José, y otros dos fragmentos, segun algunos aseguran, uno de ellos llevado, con todos los demas, á la Real Chancillería. En el presente siglo se ha descubierto un nuevo epígrafe á Gneo Papirio Aeliano, en el Cármen ó huerto de Lopera, que comprende el terreno de la que fué ántes calle del Tesoro.

Tantos y tales monumentos, muchos de los cuales expresan haber sido erigidos por los munícipes de Ilíberi, demostrarian, á la verdad, ser éste el asiento de aquella ciudad, si no constase por otros datos más fijos y terminantes la traslacion de sus moradores al mismo sitio exactamente de la invencion de las piedras referidas. Es tambien sabido, segun observacion muy oportuna del señor D. Pascual de Gayángos, que «los moros rara vez habitaban en las ciudades romanas, sino que construian otras nuevas con sus ruinas». (*Mem. de la Academia*, tomo VIII, pág. 59); pues haciendo tal uso de ellas cual recuerda nuestro amigo el Dr. Emilio Hubner, cumplian las árabes una ley del Koran que les prohibia buscar los materiales debajo de tierra, y practicaban lo que habian llevado á cabo en las poblaciones asiáticas y africanas (15).

En virtud de la ley koránica ántes citada, era entre los árabes costumbre universal la de servirse de restos antiguos para levantar sus nuevas ciudades, que los empleados en la extraccion y conduccion de los materiales antiguos ejercian una industria ú oficio determinado; é indicando el sabio Menant á este propósito que «las casas (de Hillah) están construidas con ladrillos sacados de los antiguos monumentos babilónicos», añade: «Durante siglos estas ruinas han sido explotadas como canteras por unos hombres que los árabes llaman *Sakkhar*, y cuyo especial oficio es buscar los materiales antiguos para edificar con ellos las nuevas ciudades. Así es como las tres capitales Seleucia, Ctesifon y Bagdad han sido construidas con los restos de Babilonia.» (*Les escrit. cuneif.*, 2.ª parte, pág. 177.)

Advierte igualmente un escritor de los que más han ilustrado en nuestros tiempos la historia de Granada, que «los moros para construir sus algibes, torres y otros edificios sólidos, que son precisamente donde se encuentran aquellos monumentos, necesitaban surtirse de losas y sillares, que ninguna sierra podia proporcionarles mejor, ni con mayor proximidad, que la de Elvira; y siéndoles más útiles los fragmentos de columnas, pedestales y losas romanas, inutilizadas

y sin provecho entre estás ruinas, es claro que de ellas usarian, trasladándolas para las obras de Granada, como vemos hoy á los vecinos de Atarfe, Pinos, y áun de esta misma capital, surtirse de las muchas que se descubren en los sepulcros.» (Alude á los encontrados en 1842 en las ruinas cerca del Atarfe.) «Hallándose en los edificios modernos de esta ciudad columnas árabes, sillares enormes, cimientos de piedra de Sierra Elvira, ¿cómo no hemos de suponer que trasportaron los obreros las piedras labradas que encontraban en Elvira?» (Lafuente Alcántara, *Hist. de Granada*, tomo I, pág. 374.)

Algunos, sin embargo, reparan que várias de las piedras halladas en la Alcazaba son columnas de algun peso, no tan fáciles de trasportar desde la Sierra de Elvira; pero en tiempos más modernos vemos trasladadas de mucha mayor distancia, y por mera curiosidad de algunos aficionados, inscripciones grabadas en basas y pedestales más grandes que las traidas por los habitantes de Elvira al emigrar á Granada, debiendo ademas notarse que el camino que media entre ambos parajes es, no sólo corto, sino tambien completamente llano. De aquella misma Sierra, y desde su otro extremo más distante, han sido conducidas las inscripciones de Ilurco, descubiertas en Pinos-Puente por D. Lorenzo de Padilla, y colocadas por D. Justo Antolinez en el Cármen que fué de su propiedad, conocido luégo por el de Pascasio, y situado áun más allá de la ciudad, al pié de la cuesta del Sacro Monte, donde las hemos visto; y lo que es ménos sabido y más extraño, al propio lugar fué entónces llevada la inscripcion de Publio Manlio Manliano, natural de Ilíberi, desde Faucena, una legua de Iznalloz y seis leguas de Granada (16).

Trascurridos algunos siglos y perdida la memoria de una y otra traslacion, podria decirse que allí estuvo Ilurco y áun Ilíberi, porque estuvieron en tal tiempo los epígrafes indicados.

Otro, consagrado al genio del municipio florentino por Marco Servilio Onésimo, existió en el colegio del Sacro Monte hasta hace muy pocos años. Uno, aunque no geográfico, se conserva hoy desde comienzos del siglo XVI en la Alcazaba de la Alhambra, al pié de la torre del Homenaje; otros, semejantes á los de la Alcazaba Cadima, se han copiado en várias torres de la Alhambra; y al abrir unos cimientos en el convento de los Mártires, fuera ya de las fortificaciones de este cerro, se descubrió, al empezar el siglo XVII, un epitafio con nombres de la familia Julia, todos romanos. (Pedraza, *Antigüedad de Granada*, libro III, cap. XVI.)

En el costado meridional de la iglesia de Santa María, que fué la parroquia de aquella fortaleza, está enclavada en la pared exterior, por bajo de su última ventana, la lápida gótica que conmemora la consagracion de tres iglesias en el

lugar que llama *Nativola*, á que algunos han querido referir el nombre de *Garnata*, pero que, segun nuestro amigo el Dr. Hubner, debia corresponder á la Tarraconense y á la diócesis de Acci, por ser accitanos los obispos consagrantes.

Por muchas partes de Granada ha habido, pues, inscripciones antiguas diferentes, y si fuera á atenderse al gran número, tamaño y procedencia de las que hemos visto traer en nuestros dias, diriamos que en ninguna ciudad de España se han juntado acaso tantas ni de tan diversos lugares.

En cuanto á las de Ilíberi no debe olvidarse que la despoblacion de esta ciudad precisamente coincide con el engrandecimiento de Granada, ó sea cuando los moradores de aquélla se establecieron en el cerro de la Alcazaba, donde se han encontrado cinco ó más siglos adelante los epígrafes romanos en que se menciona su nombre. Allí, bajo la dinastía de los Zeiritas, se levantaron entónces palacios, baños y mansiones para recreo y esparcimiento; se hicieron obras de general aprovechamiento, acequias y algibes, que recibian el agua en abundancia desde la sierra de Alfacar.

Los cuatro reyes que durante el siglo XI mandaron en este país, dieron tanta y verdadera grandeza á Granada como la misma dinastía de los Nasseritas, que eclipsó la anterior dominacion con los encantos de la Alhambra. El recuerdo solo de Moammil, célebre ministro del último de los Zeiritas, debiera conservarse *en láminas de oro*, segun frase de un elegante escritor moderno, por las obras de utilidad y de importancia con que enriqueció á esta ciudad.

Que á ella viniesen los epígrafes romanos, procediendo de las ruinas de Sierra Elvira, fué la voz que corria más autorizada desde la reconquista hasta principios del siglo XVII, en cuyo transcurso de tiempo viajaron Marineo Sículo y el Navajero, estudiaron Hurtado de Mendoza y Mármol las antigüedades de Granada, patria de ambos ingenios, D. Fernando de Mendoza ilustró el concilio Iliberitano, y Antolinez empezó á escribir su historia eclesiástica de esta ciudad, hasta que Pedraza acogió en la suya la opinion contraria sobre el asiento de *Ilíberi*, que él fué el primero en fijar resueltamente en la antigua Alcazaba.

La tradicion contraria se ve confirmada en el siglo inmediato á la reconquista por lo que nos dejó escrito Cárlos Clusio, el cual viajó por España en 1564; pues en su coleccion de inscripciones, hablándonos de la geográfica de Ilíberi, dedicada al emperador Marco Aurelio Probo (que él vió ya en Granada, como ántes Acursio, en 1526, cerca de los huertos del convento de monjas de Santa Isabel, en la Alcazaba), nos advierte que *fué hallada á dos leguas de Granada, en el sitio de Eliberia*, ó sea en la Sierra de Elvira (17).

Otra reflexion debiera ser, en nuestro concepto, de gran fuerza para los que insisten sobre la dificultad y hasta imposibilidad material, de que tales piedras pudiesen transportarse de Ilíberi á Granada. En la causa seguida contra los falsificadores de la Alcazaba en el pasado siglo, consta que las piedras allí encontradas (entre ellas las de más peso y várias de las que contienen inscripciones geográficas) proceden precisamente de las canteras de Sierra Elvira, como de algunas lo hemos reconocido nosotros mismos en la actualidad. Luego, ó fueron traidas ya labradas, y por lo tanto con sus epígrafes romanos, ó sin labrar, en cuyo caso era más difícil ó imposible trasportarlas desde Sierra Elvira á esta capital. De otras inscripciones que ya se han perdido, ignoramos la clase de piedra; pero puede presumirse que el mayor número de las de la Alcazaba, áun de las que fueron adulteradas, debió ser de aquella cantera, pues los falsificadores declararon que «los monumentos grandes eran labrados en la piedra de la Sierra de Elvira..... que bien caldeada al fuego, echándole agua de pronto, se abria en pedazos»; advirtiéndonos que dichos monumentos grandes se conducian con este arbitrio para introducirlos sin dificultad en lugares acomodados, «y el mismo paraje, por sus altos y bajos, daba facilidad para esconder las piezas.» (*Razon del Juicio contra varios falsificadores*, páginas 346 y 47.)

Los propios falsificadores usaron así con preferencia la piedra de Sierra Elvira, y con ella labraron un gran brasero, supuesto para sacrificios gentílicos, el cual hicieron luégo pedazos á fin de disimular la impostura, pues aquel lugar habia de aparecer á los ojos del público como antiguo templo de Apolo, convertido despues en templo cristiano, donde se celebrára el concilio de Ilíberi. No pocos lo creyeron de buena fe; y como en la causa se dictó sentencia, mandando que *á costa de los reos se cerrase y cercase el sitio de la Alcazaba, manantial de tantas ficciones, dejándolo impenetrable* (*Raz. del Juic.*, pág. 387.), se han formado, durante el siglo que de entónces hasta ahora va corrido, diversas opiniones por los eruditos, reputando unos todavía que aquel edificio fuese templo; otros, al parecer con más fundamento, panteon gentilicio ó de familia, y tambien una basílica, remontándose aquéllos y éstos al tiempo de los romanos, á la vez que no falta quien lo califique de obra del Renacimiento, ó haya asegurado no ser otra cosa que unos baños pertenecientes á la época árabe.

Reconcentrado todo el interes de la cuestion sobre el asiento de Ilíberi en este punto, nos detendrémos en su exámen y reconocimiento, porque las inscripciones, en verdad, deben seguir la misma suerte. ¿Es ó no romano el edificio? Si lo primero, Ilíberi estuvo en la Alcazaba, y la cuestion queda terminada por completo; si lo segundo, las piedras antiguas hubieron de ser trasladadas de otra parte para fabricar en aquel recinto.

Así lo manifiesta el citado Dr. Hubner, que acaba de honrarnos con el dón inapreciable de su grande obra sobre las inscripciones latinas de España (18). Procuremos, pues, levantar el velo que ha encubierto hasta hoy monumento tan controvertido, tratando de emprender su estudio con ánimo recto y desapasionado, cual lo requiere el dictámen de persona tan entendida y digna de respeto, como lo es para nosotros el distinguido epigrafista aleman, nuestro comun amigo.

## V.

Hagamos primero sucintamente la historia del descubrimiento del edificio, y el juicio crítico de los escritores que han dado testimonio de la forma y construccion que se le han atribuido, á la par de otros que reconocen idéntico orígen.

«Enfrente de San Miguel (habla Pedraza) se descubrieron los cimientos de un templo de argamasa, que por la parte del Septentrion tiene ciento diez y seis piés, por la de Levante está cubierto por haber fundado casas en él. Estos cimientos de cal y canto son de tiempo de gentiles, y por ser el mayor edificio que se ha descubierto aquí, se entiende fué de templo, y pudo haberse celebrado en él el Concilio Iliberitano, si ya no se celebró en otro edificio que se descubrió despues en la casa que llaman del Tesoro, junto al Algibe del Rey, de donde se sacaron columnas y basas de piedra negra, que parecian de templo.» (Pedraza, *Histor. Eclesiast. de Gran.*, part. I, cap. X.)

Tenemos, pues, segun el historiador granadino del siglo XVII, que por su época hubieron de descubrirse en la Alcazaba dos edificios, que conjeturó podian ser templos de tiempo de los gentiles. Del que se dice mayor, D. Cristóbal Medina Conde, uno de los defensores y cómplices de las falsificaciones de la Alcazaba, escribia en el siglo siguiente: «Junto á la parroquia de San Miguel hay una casa muy capaz, que hoy llaman de San Miguel, y *ántes de el Gallo*, que en tiempo de moros sirvió de palacio suntuoso al rey Aben Huz, que lo reedificó sobre sus antiquísimos cimientos»; y casi con las mismas palabras de Pedraza, añade: «Era en tiempos gentílicos, al parecer, templo tan capaz, que por el lado del Septentrion tiene ciento diez y seis piés: la parte de Levante no se ve toda, por unas casas que la ocultan: sus cimientos de cal y canto son de tiempo de gentiles, segun comun opinion: y vense son de templo, porque están solos.» (*Sacristan de Pinos*, carta III, páginas 127 y 128.)

Hé aquí bastante claro, atendidas las ideas y el lenguaje de ambos siglos, XVII y XVIII, que el templo mayor gentílico no era otro que el palacio levan-

tado en esta parte de la Alcazaba por el bereber Aben Habus (confundido con Aben Huz, el de Almería), ó sean las famosas *casas del Gallo*, cuya construccion no puede ya reconocerse por las transformaciones que de entónces han sufrido.

Parecia lógico deducir que el edificio menor, ó sea la *casa del Tesoro*, fuese otro de los palacios ó de las obras públicas que llegaron á hacer los reyes de aquella dinastía; pero esto no acomodaba á los falsificadores, sino autorizar la conjetura de Pedraza de que era templo donde hubo de celebrarse el Concilio de Ilíberi, invocando en su favor hasta el testimonio de los vecinos de la Alcazaba, que mejor informados estarian en la época de Mármol.

Es muy de advertir la escasez de conocimientos, por no decir la ignorancia en cuestiones de arquitectura, de Pedraza y Medina Conde, lo que era en verdad harto comun en su tiempo. Para ellos casi todo lo antiguo aparecia como fenicio, ó cuando ménos como romano: la puerta de Hizna Roman, la torre de San José y la llamada Turpiana, alminar de la mezquita mayor, con el puente de Genil, resultaban á los ojos de los más apasionados obras de fenices, y á los de los más circunspectos fábrica de romanos (19).

No lo extrañamos, cuando el mismo Ambrosio de Morales reputaba ruinas de la antigua Córdoba las de los alcázares árabes de Zahara, y Pedraza al principio creia que el primitivo asiento de Ilíberi estuvo en lo alto del cerro de Santa Elena, «donde, dice, se ve un espacioso llano, y en él la planta de un pueblo, señalados los muros, plazas y calles con piedras tan grandes, que no las pudieron subir fuerzas ordinarias, sino brazos de gigantes»; y añade: «El sitio es de piedras puestas á cordel sobre la tierra, de cuarenta piés de ancho y más de media legua de largo, con un estanque de cien piés de largo y treinta en ancho, con su anoria» (*Histor. Ecles. de Gran.*, part. I, cap. III); no siendo todo más que los restos del palacio árabe de *Darlaroca*, de que nos hablan Navagero y Mármol.

Quedó relegada al olvido para los anticuarios romanistas la casa del Gallo, ó séase el *Templo mayor* de Pedraza, á causa de las diversas transformaciones que hubo de tener y ha seguido teniendo este edificio, y sobre todo, porque ningun antiguo epígrafe vino á confirmar tal opinion del historiador granadino. Al contrario, no léjos del costado occidental del edificio llamado Templo menor, desde los años de 1540 habia aparecido, al abrir los cimientos de las casas cuya espalda daba hácia aquella parte, la inscripcion de Furia Sabina Tranquilina, de que dió cuenta, el primero, Alexio Vanegas de Busto en su comento al libro de la *Órden del Toison*, de Alvar Gomez. Áun no habria trascurrido un siglo entero cuando se descubrió cerca ya del mismo costado occidental, frente al Al-

gibe del Rey, en la casa contigua, que nombraban del Tesorò, buscando el que en ella se creia escondido, el trozo de friso ó de arquitrabe con el fragmento de inscripcion en que se lee la voz *Basílica*, la cual significaba tanto como templo romano para Pedraza, quien dió á luz aquel fragmento en su *Historia eclesiástica*, impresa en 1638, no habiendo hecho mencion de él en sus *Antigüedades*, publicadas treinta años ántes, porque entónces seguramente áun no se habia encontrado el pedazo de piedra referido.

Al mediar la siguiente centuria, corriendo en manos de todos y alcanzando su mayor boga las obras de Pedraza, como del historiador clásico de Granada, D. Juan de Flores y Odouz, natural de ésta ciudad, compró unas casas en las calles de María de la Miel y del Tesoro, á que correspondian el lado oriental y meridional del supuesto templo, comenzó á hacer excavaciones por su industria privada, y á dos varas más profundo de los cimientos de las expresadas casas se empezaron á manifestar las ruinas del edificio, cuyo pavimento se hallaba solado de piedras de dos y tres varas de longitud y de una ó algo más de latitud, su calidad jaspe-pardo, ó sea el de Sierra Elvira; y estando en tal estado la operacion, se mandó suspender de parte de la Real Hacienda. Entónces acudió D. Juan de Flores á la córte, consiguiendo órden superior, por medio del célebre Marqués de la Ensenada, para continuar en sus trabajos, cuya direccion se encomendó á una junta presidida por el mismo Flores, y otra más alta inspeccion á un caballero frances, llamado D. Juan Bautista Busi y Chapelas, muy instruido en las matemáticas, que se hallaba en esta ciudad, al que *nunca le fué permitida la entrada en aquel terreno por D. Juan de Flores y sus amigos*, segun consta de la Causa que luégo se formó contra ellos. (*Razon del Juicio*, pág. 111.) Fueron dichos nombramientos por los años de 1754, y desde entónces «iban saliendo varios y notables inventos, que, al decir de aquel proceso, se exageraban por los apasionados. (*Raz. del Juic.*, pág. 109 y 110.) Mármoles con caractéres extraños, dedicaciones á diferentes emperadores, vasos, aras, láminas de obispos de Iliberia, y el primer libro que decian del Concilio Iliberitano» (20).

Celebráronse algunas de las juntas, ó asambleas, en casa del Marqués de la Ensenada, retirado por aquel tiempo á esta ciudad; y el que supo dirigir con gran fortuna la nave del Estado, hubo de encallar en las revueltas excavaciones de la Alcazaba. «En tan notable altura se pusieron las operaciones de D. Juan de Flores, que estaban en espectacion muchos hombres científicos, cuerpos de honor y personajes ilustres de la monarquía.» (*Raz. del Juic.*, páginas 111 y 112.) «Venian á informarse de la Alcazaba, en fuerza de las pinturas y estampas de los monumentos esparcidas por la Europa, sujetos de todas clases: el Conde de Torrepalma, embajador que fué en la ciudad de Turin; el Padre Maestro Fray En-

rique Florez; D. José Hermosilla y Sandoval, capitan del cuerpo de ingenieros y delineador de la obra del Real palacio; D. Vicente García de la Huerta, oficial primero de la Real Biblioteca, del número de la Academia Española, de la Historia y de las Buenas Letras de Sevilla, y diferentes ingleses, holandeses, rusos y suecos.» (*Raz. del Juic.*, pág. 122.) Al comenzar á tomar vuelo estas novedades, que atrajeron tal número de curiosos, nacionales y extranjeros, visitó tambien á Granada D. Luis José Velazquez, marqués de Valde-Flores, que viajaba en comision, de órden del Gobierno, para reconocer todos los monumentos y antigüedades que pudieran contribuir á la formacion de la *Historia general de España.* Ningun dato dejó, sin embargo, entre sus muchísimos escritos, referente al edificio en cuestion, sino sólo las estampas y dibujos que le remitió D. Juan de Flores, con cartas solicitando su aprobacion, las cuales hemos examinado en el archivo particular de la casa de dicho Marqués, que guardan en Málaga sus herederos.

Así se ve que el citado Flores cuidaba á un tiempo de reservar para sus amigos la entrada en el paraje de los inventos, y de esparcir sus cópias, traslados y descripciones, procurando ganar partidarios y defensores, ó aquietar á los que pudieran impugnar su autenticidad; como envió á la Academia de la Historia, escrito de su mano, el titulado *Compendio histórico del descubrimiento de monumentos antiguos en la Alcazaba de Granada*, y otros libros ó cuadernos, en que coleccionó el primero los epígrafes falsos y legítimos; llegando algunos hasta la Universidad Conimbrigense, los particulares de Hannover y los gabinetes de Viena.

Muchos fueron las obras y papeles, ya descriptivos, ya apologéticos, que á la vez circulaban, impresos y manuscritos, entre los eruditos y aficionados; los cuales comunicaban con frecuencia de buena fe y á porfía con los falsarios las noticias, apuntes, extractos y reproducciones que lograban obtener de los que poseian otras personas, afanándose por anticiparse á los demas, con el mismo empeño que hoy se pone en trasmitir y publicar ántes que nadie las ocurrencias y cábalas políticas; debiendo á esta circunstancia su salvacion muchos de los libros, estampas y dibujos mandados luégo destruir con los objetos falsos por la sentencia de la Causa.

Entre aquellos propagadores inocentes de los trabajos é invenciones de la Alcazaba, se cuenta, á no dudarlo, D. Francisco de Aranda, médico de Lucena, que en carta escrita á 29 de Julio de 1757 al conocido cura del Arahal, D. Patricio Gutierrez Bravo, hoy conservada en poder del Sr. Mateos Gago, presbítero de Sevilla, dió á aquel una ligera noticia, con muestra de la traza del edificio, acompañando á la carta que por nota transcribimos, un cró-

quis mal diseñado de los parajes y aposentos hasta entónces descubiertos (21).

Las operaciones é impudencia de los falsarios fueron cada dia más en aumento durante algunos años, en los que *ellos dominaban en la Alcazaba*, segun palabras textuales del proceso que se les formó despues; y en el de 1768 hubo de remitir D. Juan de Flores á la Academia de la Historia un plano general de las excavaciones, lavado en tinta de China, acaso levantado por él mismo, con otras tres láminas, en que está esmeradamente delineada la forma del edificio por D. Diego Sanchez Sarabia, perito nombrado para las obras de arquitectura y dibujo por la real Junta de excavaciones ya citada; pues consta de la misma Causa que «D. Juan de Flores abrió láminas para repartirlas en la córte, esparciendo multitud de *planes* y copias en estos reinos y en los extraños.» (*Razon del Juicio contra los falsificadores*, pág. 293, declaracion de D. Cristóbal de Medina Conde.)

Comenzaban hácia aquel tiempo á caer, no obstante, en desprestigio los inventos de la Alcazaba, combatidos franca y explícitamente por varios sabios españoles, y con mayor reserva por algunos extranjeros: D. Tomas Andres de Gúseme, el P. Martin Sarmiento, el R. Mtro. Fr. Enrique Florez, D. Francisco Perez Bayer, el P. Rene Próspero Tassin y el abate Barthelemy; pero áun cuando los hombres entendidos todos tuviesen un solo original de la antigüedad, como respondia el P. Fr. Enrique Florez al Marqués de Grimaldi, que le consultaba sobre la descripcion de los monumentos que habia sido presentada al Rey solicitando su patrocinio, tal modelo «no era general sino fuera de Granada, donde, como añade el clarísimo Maestro, el amor á la patria, ya arraigado, disculpa las preocupaciones concebidas desde el siglo XVI, y donde áun los sujetos más hábiles (cual juzgo, dice, á los del proyecto) se ven precisados por el amor á la patria á estudiar, no tanto en discernir, cuanto en apoyar lo doméstico.» (*Noticias de la vida del P. Florez*, pág. 62.)

(*Se continuará.*)

---

# DOCUMENTOS INÉDITOS

QUE PUEDEN SERVIR

# PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## VASOS BERNEGALES Y OTRAS DIVERSAS PIEZAS DE CRISTAL.

SIGLO XVI.

Testamentaría de Felipe II. (Pág. 485).—Archivo de Palacio.

—Un barco de cristal grande, que tiene en el pié una guarnicion de oro á la redonda esmaltada de negro con ocho engastes; en ella, en los cuatro, cuatro rubíes, y en las cuatro, cuatro esmeraldas que tiene en la popa, una serpiente con alas, que sale del cuerpo del barco y sirve de bebedero, guarnecida toda de oro, y por boca tiene una guarnicioncilla de oro, y por asas, otras dos serpientes de cristal con alas y guarniciones de oro con un rubí pequeño engastado en la juntura de las alas de cada una, y en la proa un cañon de cristal, que sirve de bebedero, guarnecido de oro con un tapador de cristal, labradas en él dos Sirenas y aguas con una guarnicioncilla de oro á la redonda esmaltada de negro, y encima del tapador dos caballos marinos. Los cuerpos de cristal con manos, alas y colas de oro, esmaltado de verde, con la figura de Neptuno, de oro, desnudo en pié, que los gobierna con unos hilos de oro hilado por riendas y freno, y en la mano derecha un tridente en una caja de madera cubierta de cuero negro forrada en terciopelo verde.—Núm. 1, en cofre núm. 7.—Tasado en 500 ducados.

—Un gallo de Indias, de cristal, labrado todo de hombres y animales al brutesco, y ramos y hojas que tiene en el pié; á la redonda de él una guarnicion de oro esmaltado de negro, y en la baja donde asienta el cuerpo del gallo otra guarnicioncilla de oro y otra en el cuello, y en el tapador otra guarnicioncilla de oro, todo á la redonda, y en el mismo tapador sus alas de cristal con dos guarnicioncillas de oro que encajan en él, y por remate del tapador una sierpe de

cristal con alas, con una guarnicioncilla de oro que la ase en el tapador con su cola, con una guarnicion de oro que encaja en el cuerpo del gallo, y en las alas y colas unas bolillas de cristal guarnecidas de oro á manera de arracadas en dos cafos. La pieza principal del cuerpo del gallo en una, y el tapador, alas y colas en otro, cubiertas de cuero negro, doradas, forradas en terciopelo verde.—Número 2.—En dicho cofre núm. 7.—Tasado en 800 ducados.

—Una pieza de cristal aobada, grande á manera de barco, con tapador y dos caños; á los lados por la parte prolongada, labrada toda al brutesco, de figuras de hombres, y ramos y hojas al brutesto con dos mascarones en los caños, y en el bebedero una guarnicion de oro con dos asas hecha cada una de dos culebras esmaltadas de negro con ocho rubíes en cada asa, engastados en el medio de ella por donde asen las culebras, y en el pié otra guarnicion de oro con ocho esmeraldas engastadas en ella, y el tapador de cristal, labrado de unos lazos, con una sortija de cristal por remate, con una guarnicioncilla de oro en su caja cubierta de cuero negro, dorado, forrado en terciopelo verde.—Núm. 3.—en cofre núm. 7—Tasada en 500 ducados.

—Una garrafa de cristal, grande á manera de bugeta con pié, tapador y dos asas; en el pié una guarnicioncica de oro, con sus engastes de camapheos, de dos manos asidas, y en la guarnicion de entre el pié y el cuerpo otros cuatro engastes de camapheos de dos manos asidas, y en el cuerpo por sobre las asas otra guarnicion de oro con otros cuatro engastes de camapheos de dos manos asidas, y en el cuello dos asas de oro, cada una de dos culebras enroscadas, esmaltes de oro de diversos colores, y en el tapador lo que entra dentro del brocal, de oro, y lo demas cristal labrado el cuerpo de unos árboles, animales y joyas, en caja de cuero negro, dorada á partes, forrada en terciopelo negro.—Núm. 4.—En dicho cofre.—Tasado en 150 ducados.

—Un baso de cristal alto, hecho de un cañon redondo, con pié, tapador, y dos asas de lo mismo: en el pié y balaustre dos guarnicioncillas de oro, esmaltadas de diversos colores, y en lo bajo del cuerpo y en la juntura y remate de las asas otras cuatro guarnicioncicas de oro, y en el tapador otras dos guarnicioncicas de oro con una piña de cristal por remate, metida en su caja cubierta de cuero azul, y dorado y plateado, forrado en terciopelo azul.—Núm. 5.—En dicho cofre núm. 7.—Tasado en 80 ducados.

—Una olla grande de cristal con dos asas de lo mismo, que salen de ella sin

ninguna guarnicion, y la olla con dieciseis sesiavos, con una raja en el cuerpo, y en el pié un poco quebrado, metido en una bolsa de rasillo verde colchado en una caja de madera blanca, tosca.—Núm. 6.—En dicho cofre núm. 7.—Tasada en 500 ducados.

—Una taza seisauada, amelonada de cristal, de pié bajo, labrada de ramos y figuras de personas y pájaros en una caja de cuero azul, dorada á partes, forrada en terciopelo verde.—Núm. 7.—En las alacenas del cuarto de S. M.—La caja en el núm. 7.—Tasada en 300 reales.

—Una copa ausada de cristal, de pié alto, labrada toda de aguas, serenas, animales, ramos y pájaros, con sobrecopa de lo mismo, labrada de ramos y hojas; tiene en el pié una guarnicioncilla de oro, y en la juntura del pié y de la copa otra guarnicioncilla de oro, y en el remate de la sobrecopa otra guarnicioncilla de oro, esmaltados todos de blanco y verde en su caja cubierta de cuero leonado, forrada en terciopelo verde; hace nueve onzas.—Núm. 8.—En cofre núm. 7.—Tasada en 50 ducados.

—Otra copa de cristal, de pié alto, el baso angosto, por arriba á manera de copa imperial, labrado de unos ramos y hojas al brutesco con sobrecopa de lo mismo, labrada destrías con tres guarniciones de oro esmaltadas de rojo, blanco y negro; la una en el pié, otra en la juntura del balaustre y copa, y la otra en lo alto del tapador, el cual tiene por remate un botoncito de cristales; hace ocho onzas, metida en una caja cubierta de cuero negro, dorado y plateado, forrada en terciopelo verde.—Núm. 9.—En dicho cofre núm. 7.—Tasada en 30 ducados.

—Otra copa papulina de cristal, de pié bajo, labrada de ramos, hojas y animales al brutesco con dos guarnicioncicas de oro esmaltadas de rojo, negro y azul; la una en el pié, y la otra en la juntura de la copa y pié con su tapador de cristal labrado como la copa, con un rematico de oro, hecho de hojas esmaltado de verde; hace cinco onzas, en su caja cubierta de cuero azul, dorada, forrada en terciopelo negro.—Núm. 10.—En las alacenas del cuarto de S. M.—En cofre núm. 7.—Tasada en 20 ducados.

—Otra copa con su sobrecopa de cristal, de pié alto, amelonada, labrada de aguas, y ramos y pájaros al brutesco con tres guarniciones de oro, una en el pié, otra en la juntura de la copa y pié esmaltadas de negro, verde y rojo, y la

otra en el rematico del tapador, hecha de hojas de oro esmaltado de verde; hace seis onzas, en su caja cubierta de cuero negro dorado y plateado, en funda de terciopelo negro.—Num. 11.—Está en las dichas alacenas en dicho cofre número 7.—Está la caja tasada en 20 ducados.

—Otra copa con sobrecopa de cristal, de pié alto, la copa ahusada, el cuerpo sin ninguna labor, y por el borde del bebedero una cenefilla labrada de ramos y hojas al brutesco con una guarnicioncica de oro en el pié, y otra en la juntura de la copa y pié de ella, y por remate del tapador una rosilla de hojas de oro esmaltadas de verde; hace siete onzas, metida en una caja cubierta de cuero azul dorado, forrada en terciopelo negro.—Núm. 12.—En dicho cofre núm. 7.—Tasada en 25 ducados.

—Un baso de cristal con sobrecopa de lo mismo, el cuerpo y boca á manera de tinajuela labrada en punta con unos términos de figuras, y en otros unos lazos al romano con pié y balaustre de lo mismo, guarnecido con cuatro guarnicioncicas de oro, una en el pié, otra en la juntura del baso y pié, y otra en la juntura del remate del dicho boton hecho de unas hojuelas de oro esmaltadas de azul verde y rojo; y las otras guarnicioncicas esmaltadas de negro, verde y rojo. Hace ocho onzas, en su caja de madera cubierta de cuero azul dorado, forrada en terciopelo verde.—Núm. 13.—En dicho cofre núm. 7.—Tasado en 40 ducados.

—Una benera de cristal labrada de aguas, y serenas y otras cosas de la mar con una caveza de sierpe del mismo cristal, en la una parte con una guarnicioncica de oro en el cuello; tiene pié y baluastre del mismo cristal con otras tres guarnicioncicas de oro esmaltadas de rojo, negro y verde en el pié y balaustre; hace seis onzas, en su caja cubierta de cuero azul dorado, forrado en terciopelo negro.—Núm. 14.—En las dos alacenas del cuarto de S. M.—Y la caja en dicho cofre núm. 7.—Tasada en 30 ducados.

—Una porcelana de cristal, labrada por defuera de unas rayas, y por dedentro lisa con pié bajo de plata dorada.—Núm. 15.—En cofre núm. 8.—Tasada en 6 ducados.

—Una porcelanica chiquita de cristal, estriada por de defuera, y por de dedentro lisa, con pié de plata dorada. Está rota.—Núm. 16.—En dicho cofre número 8.—Tasada en 2 ducados.

—Dos tenedorcillos de cristal de dos puas engastados en guarniciones de oro, y en el medio del astil de los tenedores otras dos guarnicioncicas, y en los cabos unos botones redondos de que salen unos medios cañoncicos, todo de oro, labrado de filigrana con rubinicos muy chiquitos, engastados en las dichas guarniciones de oro, en una cajuela blanca.—Núm. 17.—En cofre núm. 8.—Tasados en 12 ducados.

—Un jarrillo de cristal ahusado con su pico y tapador y pié de cristal; en el pié tiene dos guarnicioncillas pequeñitas, y en la juntura del pico otra guarnicion de oro, y en medio del cuerpo y junturas del asa, otras dos guarniciones, y en el bebedero del jarro y del tapador, otras dos guarnicioncicas con un botoncico de cristal y una guarnicioncica de oro por remate del tapador en su caja negra.—Núm. 18.—En dicho cofre núm. 8.—Tasado en 8 ducados.

—Un barquillo de cristal con dos asillas de oro en su caja cubierta de cuero leonado, dorado y plateado.—Núm. 19.—En dicho cofre núm. 8.—En las alacenas del cuarto de S. M.—Tasado en 20 ducados.

—Una taza de cristal con un boton de oro y una guarnicioncica en el pié; es á manera de porcelana en aguas, ninfas y animales y caballos marinos.—Número 20.—En dicho cofre núm. 8.—Tasada en 20 ducados.

—Una macetilla de cristal para sello.—Núm. 21.—Con un caxquillo de plata.—Núm. 8.—En cofre.—Tasada en 8 reales.

—Una bolilla de cristal.—Núm. 22.—En dicho cofre núm. 8.—Tasada en 2 reales.

—Una cubeta de cristal labrado de lazos que tiene en el cuerpo dos guarniciones de oro de medio relieve, y dos picos del dicho cristal, con otras dos guarnicioncicas de oro, y pié de cristal con otras dos guarniciones de oro con su brocate y tapador de cristal; el tapador asido de una cadenilla con dos guarnicioncicas de oro.—Núm. 23.—En dicho cofre núm. 8.—En 60 ducados.

—Una benera de cristal hecha á manera de serpiente con alas, el cuerpo labrado, en el cuello una guarnicioncica de oro con dos camafeos y dos rubíes engastados en él, y entre las alas, encima del cuerpo hay otra guarnicion de oro con una cubiertilla de cristal con una cadenilla guarnecida de oro, y encima de la cubeta la figura del dios Baco con una guirnalda de hojas y vides de parra de oro,

y en la mano derecha una copita de oro, y en la izquierda un racimo de ubas con una hoja de parra, todo de oro; tiene la pieza su pié con una guarnicion de oro con ocho engastes, en los cuatro, cuatro rubinitos, y en los otros cuatro, cuatro camafeos uno en cada uno, y sobre el pié asienta una serpiente de cristal, de la cual sale el balaustre sobre que asienta la pieza; en la pintura de ella tiene otra guarnicion de oro con dos rubíes y dos camafeos; tiene su tapador con las alas y cola y un boton por remate en el medio del cristal juntadas con unas guarnicioncicas de oro; y á la redonda del tapador otra guarnicion de oro con diez engastes, los seis con seis rubíes pequeños, y los cuatro con cuatro camafeos uno en cada uno, en dos cajas cubiertas de cuero azul dorado, forradas en terciopelo carmesí.—Núm. 24.—En cofre núm 8.—En 150 ducados.

—Un bernegal grande de cristal de roca con tapador de lo mismo, labrado el cuerpo de óbalos y mascarones, y el bebedero y sobrecopa estriado, guarnecido el pié y bebedero de un cincho de oro esmaltado de diversos colores con dos asas de oro hechas cada una de dos sierpes con dos mascarones y un remate de oro abierto en la sobrecopa, esmaltado de diversos colores en su caja. Número 25.—En cofre núm. 8.—Tasado en 200 ducados.

Un baso de cristal de roca con sobrecopa de lo mismo, el cuerpo en dos pedazos con una rosica de oro por remate, y en el pié una guarnicion de oro: fué del Emperador nuestro Sr., en su caja núm. 26.—En dicho cofre núm. 8.—En 40 ducados.

—Un barco de dicho cristal con unos óvalos prolongados, con una guarnicioncica de oro en el pié y bebedero llena de granates en su caja, cubierta de terciopelo morado.—Núm. 27.—En dicho cofre núm. 8.—Tasado en 35 ducados.

—Otro barco de cristal con pié de lo mismo, labrado en él un rio con muchas sirenas y caballos marinos y otros animales, y hombres que andan á caza de ellos, y en el pié dos guarniciones de oro esmaltadas de colores, en caja cubierta de cuero azul dorada.—Núm. 28.—En cofre núm 8.—Tasado en 80 ducados.

—Una bufetica del dicho cristal con su tapador de lo mismo, labrado de cosas brutescas; en el pié y remate del tapador dos guarniciones de oro esmaltadas

de colores en su caja cubierta de cuero negro y dorado.—Núm. 29.—En cofre núm. 8.—En 12 ducados.

—Un salero del dicho cristal con su tapador de lo mismo, labrado el cristal guarnecido de oro el pié por dos partes, y dentro unos frutos de lo mismo con una rana esmaltada de colores, y el tapador y brocal con una guarnicion de oro con unos frutos de lo mismo, por remate, y una piececica de cristal, que pesa tres onzas y dos ochavos, y media èn cajica negra dorada.—Núm. 30.—En dicho cofre núm. 8.—En 10 ducados.

—Una pieza de cristal de roca, grande, con dos asas de lo mismo, de hechura de bernegal con doce seisavos, sin guarnicion ninguna en su caja cubierta de cuero negro con cerradura y llave.—Núm. 31.—En dicho cofre núm. 8.—En 100 ducados.

—Un pichel de cristal con asa de lo mismo de una figura al brutesco, con tapador de lo mismo, y por remate unas florecicas de oro esmaltadas de verde, azul, y blanco y negro, y en el pié una guarnicioncica de oro esmaltada de negro, en una caja cubierta de cuero azul dorado, forrada en terciopelo verde.—Núm. 32.—En dicho cofre núm. 8.—En 60 ducados.

—Una garrafilla del dicho cristal, labrada de unas estrias, y por el medio del cuerpo unos ramos con una guarnicion de oro, en el pié y en la basa esmaltado de colores.—En su caja núm. 33.—En las alacenas del cuarto de S. M.—En dicho cofre núm. 8.—En 400 reales.

—Una bufetica del dicho cristal, con su tapador de lo mismo, labradas las dos partes de ella en puntas en una cajuela de madera cubierta de cuero negro dorado.—Núm 35.—En dicho cofre núm. 8.—En 3 ducados.

—Una cubetica del dicho cristal, de una pieza, con otros dos pedazos de cristal para tapar los lados.—Núm. 36.—En cofre núm. 8.—En 8 ducados.

—Un jarro con asa y pié del dicho cristal y pié suelto de lo mismo, con una guarnicion de oro en la basa, que cae sobre el pié metido en su caja cubierta de cuero negro, forrada en paño negro.—Núm. 37.—En dicho cofre núm. 8.—Tasada en 50 ducados.

—Un pichel de cristal de roca, con asa de lo mismo, el pié guarnecido de

oro en que hay seis esmeraldas, y en el bebedero una guarnicion de oro esmaltada de pardo con sobrecopa del mismo cristal, guarnecida de oro con una cadenilla en que hay seis esmeraldas pequeñas y veinte y cuatro por los pequeños, y por remate una jarrica del mismo cristal con tres asas de oro, en una caja cubierta de terciopelo morado con cordones de seda morada.—Núm 38.—En dicho cofre núm. 8.—En 60 ducados.

—Un tintero y escribanía de cristal guarnecido de oro esmaltado de azul y verde, en el remate del tintero engastado un granate berrueco, y en la caja de la escribanía en la una parte un rubí berrueco por remate, y en la otra una perla por pinjante, y dentro en la escribanía una pluma de oro, con una cadenilla de oro por cordon metida en una cajuela cubierta de terciopelo carmesí, con visagras y aldavillas de plata; de la una parte de la caja una salvadera de plata dorada pequeña, y en el medio un cajoncillo con unas balanzas pequeñas y nueve pesillos de laton dorado, que pesa la escribanía, tintero y pluma, como está dicho, cuatro onzas, y media ochava.—Núm. 39.—En dicho cofre núm. 8.—En 30 ducados.

—Treinta tubillos de cristal, los veinte y ocho cuadrados, y los dos la mitad más angosta, que fueron de un juego de ajedrez.—Núm. 40.—Cofre núm. 8.—Tasados los cuadrados á 2 reales, y los otros dos á real.

—Tres cristales para *agnus Dei*, aobados para relicarios, dos iguales, y el otro mayor en su caja.—Núm. 41.—Cofre núm 8.—En 3 reales.

—Una luna de cristal á manera de espejo, que sirve para ver á su luz con más claridad que la ordinaria, guarnecida de plata con su pié alto de la dicha plata, la cual plata pesa un marco cinco onzas y media sin el veril, en su caja cubierta de cuero negro dorada.—Núm. 42.—En cofre núm. 8.—En 16 ducados.

—Dos bolas redondas de cristal, la una mayor que la otra, en su caja.—Núm. 43.—En cofre núm. 8.—Tasadas en 12 reales.

—Una media bola de cristal á manera de media naranja.—Núm. 44.—En dicho cofre núm. 8.—Tasada en 4 reales.

—Una palmatoria de cristal, guarnecida de plata dorada, hecha de unos pilaricos, uno de cristal y otro de plata, con tenazas y cadenilla de plata dorada,

que pesa como está, siete onzas y dos ochavas.—En su caja núm. 45.—En cofre núm. 8.—Tasada en 12 ducados.

—Dos manijas de cristal, que servian de asas en los relicarios de San Lorenzo y Santa Paciencia, padre y madre de San Lorenzo que están en el Monasterio de San Lorenzo, y se quitaron de ellos.—Núm. 46.—En cofre núm. 8.—En 6 reales.

—Una luna de cristal poco mayor que un real de á ocho.—Núm. 47.—En 4 reales.

—Dos medios pilarillos de cristal, estriados de un docauo de largo.—Número 48.—Tasada esta partida y las tres siguientes en 12 ducados.

—Una tablilla de cristal esculpida en ella trece figuras.—Núm. 49.

—Otra tablilla de cristal con un letrero *ave gratia plena*.—Núm. 50.

—Cuatro piececicas de cristal cuadradas, esculpido un escudo en cada una de ellas.—Núm. 51.

—Una copa de cristal de roca, estriada con su sobrecopa de lo mismo, con un remate de oro labrado al romano, con un águila de dos cabezas, encima esmaltada de negro, y el pié guarnecido de oro.—En su caja núm. 52.—En cofre núm. 8.—Tasada en 70 ducados.

—Otra copa imperial de cristal de roca con sobrecopa de lo mismo, con unos óvalos y una rosica de oro por remate del tapador, y en el pié una guarnicioncica de oro.—En su caja núm 53.—En cofre núm. 8.—En 40 ducados.

—Otra copa con sobrecopa de pié bajo de cristal de roca, con cinco hojas y un borde en el cuerpo, con una guarnicioncica en el pié y otra en la sobrecopa, con un remate de oro en la sobrecopa.—En su caja núm 54.—Cofre núm. 8.—En 30 ducados.

—Otra copa de cristal de pié alto con su tapador de lo mismo, la mital del cuerpo estriado, y la otra mitad labrada al brutesco, con una guarnicion de oro en el pié y otra en la basa, y por remate en el tapador una guarnicion de oro abierta, esmaltada de negro y verde.—En su caja núm. 55.—Cofre número 8.—En 30 ducados.

—Un baso de cristal imperial en ventiseis avos, labrado todo de hojas, figuras y pájaros con una guarnicion de oro en el pié esmaltada de rosicler y verde, con una guarnicion de oro por tapador y un remate esmaltado de negro azul y verde, con su caja núm. 56.—Cofre núm. 8.—En 20 ducados.

—Un barco de cristal todo de una pieza, labrado de cincel bajo con unos mascarones y otras labores sin guarnicion—En su caja núm. 57.—Cofre número 8.—En 50 ducados.

—Una copa de vidrio imperial con sobrecopa de lo mismo, rajada, guarnecida de oro, la mitad del cuerpo con un enlace de oro esmaltado de verde y un cincho por enmedio, con unos compartimientos por lo bajo esmaltados de negro y diversos colores, con un capitel de oro por remate en la sobrecopa.—En su caja núm. 58.—Cofre núm. 8.—En 60 ducados.

—Una escribanía de cristal, cuadrada, y el tintero redondo, labrado en medio unos gallones, en la escribanía y tintero siete engastes de oro en que hay nueve rubíes buruecos y cuatro perlas, que están en los cabos de una cadenilla de oro todo esmaltado de colores, que pesa oro y cristal un marco cuatro onzas y dos ochavos.—Núm. 59.—En cofre núm. 8.—En 150 ducados.

—Dos figuras de cristal de seis dedos de alto con las manos puestas, y en cada una de ellas un candelerillo de plata dorada con una punta en el medio, con una cortrilla en la cabeza, y una gargantilla de troncos en el cuello y un cordon en la cintura puestos de rodillas sobre una peana de plata dorada.—Núm. 60. —En cofre núm. 8.—En 10 ducados.

—Una olla de cristal con su tapador, con dos cazones por bebederos en el cuerpo, labrados de ramos y hojas, con una guarnicion de oro en el pié con cuatro rubíes y cuatro esmeraldas, y dos asas de oro hechas de dos culebras cada una, y en cada asa engastados cuatro rubíes, y en el tapador una guarnicion de oro, á la redonda y por remate una alcachofilla de oro; recibióse con los bienes del Cardenal Quiroga.—Tasada en 5.000 reales.—Núm. 61.—Tasóse en 3.000 reales.

—Una cubeta de cristal de una cuarta de alto con unos lazos en el cuerpo, y dos óvalos y seis molduras de fastion de arcos. Tiene su suelo por la una parte, que sale de la misma pieza, y por la otra un tapador con una sortija, en

caja de madera cubierta de cuero leonado, forrada en terciopelo verde.—Tasada en 160 ducados.—Núm. 62.

—Un aderezo de altar de cristal guarnecido de oro, que tiene las piezas siguientes:

Una cruz de altar que tiene cinco sesmas de alta, la peana aobada, hueca, labrada de hojas con una guarnicion de oro, á la redonda tallada y esmaltada de negro, y sobre ella una basa chata agallonada, con un engaste de oro esmaltada de negro con que está engastada en el dicho pié, y sobre la dicha basa un encaje de oro con dos molduras esmaltadas de negro en que encaja el aspa de la cruz, que es de cuatro tablas de cristal con un redondo del mismo cristal, en el medio con cuatro guarniciones de oro con que se juntan, en el medio y en los remates labrados unos lazos con un Cristo crucificado en medio de la cruz de una sesma de largo con corona de espinas esmaltada de verde, con su caja cubierta de cuero negro forrada en frisa colorada.—Tasado oro, cristal y hechura en 200 ducados.

—Dos candeleros de altar de cinco dozavos de alto con peanas redondas labradas de gallones y hojas, con un banculillo que sale de la misma pieza, y encima una media basa redonda agallonada, chata, y sobre ella una basa y encima de ella un balaustre labrado de hojas con dos molduras, y en lo alto su arandela labrada de hojas; tiene una guarnicion de oro á la redonda del pié en lo bajo, y cuatro nudetes en las junturas de las piezas, y otra guarnicioncita á la redonda de la arandela, y una punta en el medio toda de oro tallado y esmaltado de negro, en sus cajas cubiertas de cuero negro forradas en frisa colorada.—Tasados en 350 ducados.

—Una fuentecilla de cristal de una cuarta de diámetro, con pié bajo, con un cerco de oro en él y otro á la redonda del borde, labrado el suelo por abajo de gallones torcidos, y por dentro liso, y en la falda por dentro unos léjos, árboles y figuras y aguas, en su caja como lo demas.—Tasada en 80 ducados.

—Dos vinagreras de cristal de hechura de agua-maniles. El cuerpo de una pieza, con pié, asa y brocal de lo mismo, con cinco guarniciones de oro esmaltadas de negro, labrado: en el cuerpo cuatro compartimientos labrados de hojas y animales al brutesco, en una caja como lo demas.—Tasadas ambas en 40 ducados.

—Un hostiario de cristal de cinco dedos de diámetro, el suelo y tapador liso,

y en el cerco labradas tres hojas con un botoncico de oro por remate en el tapador con tres guarniciones de oro, una á la redonda del suelo, y otra del tapador á otra en la juntura del remate, en su caja como las dichas.—Tasado en 30 ducados.

—Una portapaz de cristal de hechura de portada, con dos pilastres estriados, con friso, cornisa, arquitrave y frontispicio; en la tabla de enmedio labrada la historia de la resurreccion, y en el frontispicio Dios Padre guarnecida de oro con diversas guarniciones y molduras, y en el reverso una asa de plata dorada, en su caja de madera cubierta de cuero negro forrado en terciopelo morado.—Tasada en 130 ducados.

—Una calderilla de cristal para agua bendita ansado con dos molduras en el cuerpo, labrado por defuera de ramos, de hojas y colgantes, con su asa de dos medias torneadas juntadas con un boton de oro esmaltado de negro, con su asa y reasa para colgante, y un cerco de oro, á la redonda del pié esmaltado de negro, en su caja de madera cubierta de cuero negro forrada en frisa colorada.—Tasada en 30 ducados.

Hasta aquí son las piezas de cristal del dicho aderezo de altar.

Todo el dicho aderezo y lo demas contenido en este cuaderno de género cristales lo tasaron: Juan Pablo Cambiago y Jacome de Trezo escultores y lapidarios; y doy fe que está fielmente sacado de su original, y lo firmo en Madrid á 10 de Mayo de 1602 años.

XPOVAL FFERROCHE.

Más acrescentado.

—Nueve tablillas de cristal labrado y pulido de seis dedos de largo y dos y medio de ancho.—Tasadas en 18 ducados.—Núm. 63.

—Una tablilla de cristal de dos dedos de ancho y un poquito más de largo de que se habian cortado unos pedazos para relojes.—Núm. 64.—En 2 reales.

—Un tapador de cristal, que parece de suelo de cubeta.—Núm. 65.—En 2 reales.

—Un cañoncico de cristal de tres dedos de alto y de dos y medio de diámetro, labrado de unos gallones.—Núm. 66.—En 8 reales.

—Otro cañon de cristal, liso, de tres dedos de alto y tres de diámetro, que falta un pedazo que parece haberse roto.—En 12 reales.—Núm 67.

—Ventiocho botones de cristal faquelados, redondos, con piés y unas florecillas de laton.—En 14 reales.

*Tasacion.*—En la villa de Madrid á seis dias del mes de Mayo de mil y seiscientos y dos años, ante mí el dicho Xpoval Fferroche. 1.° Del dicho inventario y á precio de bienes, Antonio Uoto, guardajoyas de su mag., mostró, y manifestó las cosas contenidas en este género de basos bernegales y otras diversas piezas de cristal para las tasar y apreciar, para cuyo efecto fueron llamados Juan Pablo Cambiago y Jacome de Trezo escultores y lapidarios, los cuales con juramento que primero hicieron, tasaron las dichas cosas en el valor, y como se declara en cada partida, y lo firmaron de sus nombres de que doy fe.

PABLO CAMBIAGO. JACOME DE TREZO.

Ánte mí,
XPOVAL FFERROCHE.

Item, las piezas de cristal que estaban en las alacenas del cuarto nuevo de la galería baja del palacio de Madrid de que Bernardo Cornelio tenia la llave, la cual al tiempo que se fué á Flandes, mandó S. M. entregar al dicho Antonio Voto, y por estar entónces con S. M. en Valencia en su nombre, y por su cuenta y órden las entregó á Diego Gonzalez dulce como pareció por la carta de pago que dello le dió el dicho Antonio Voto, las cuales el dicho Bernardo Cornelio habia recibido, algunas de ellas de mano de S. M., y otras del dicho Antonio Voto que son las siguientes:

—Una garrafa de cristal en dos piezas, que las divide de un cerco de oro que la ciñe por medio del cuerpo, y se apartan cada media de por sí, y la pieza bajera queda hecho vaso para poder servirse de él de por sí, y juntas ambas piezas de la garrafa; tiene el brocal de cuatro galloncicos, y el cuerpo de dos órdenes de estrias y gallones, y en el pié una guarnicioncita de oro y otra en la juntura del pié y cuerpo, y otra pequeña en la juntura de la boca y cuerpo metido en una caja de madera cubierta de cuero negro dorada, forrada en terciopelo verde con aldavillas de laton.—En 50 ducados.

—Un basillo de cristal con un cerquito de oro en el pié labrado de ramos y

hojas, con unos gallones en el sobano, y por dentro liso, con tapador de cristal liso, con un cerquito por el borde de oro esmaltado de negro y otros colores, con una sortijuela del mismo cristal por remate para asirse, en su caja de madera cubierta de cuero negro, dorada y plateada, forrada en terciopelo morado, que estaba en las dichas alacenas que recibió el dicho Cornelio de el dicho Antonio Voto.—Tasado en 20 ducados.

—Una copilla de cristal de pié alto, la copa en seisavo prolongado, los dos seisavos de los cabos, más anchos y mayores que los cuatro de los lados, labrada de ramos, y hojas y pájaros con dos florecillas en el pié y el balaustre liso, tiene una guarnicion de oro en el pié y otra en la juntura del balaustre y pié, y otra en la juntura de la copa y balaustre. Dióla á S. M. Don Xpoval de Moray, recibióla del dicho Antonio Voto.—En su caja núm 18.—Tasada en 24 ducados.

—Otra copilla de cristal de pié alto, la copa es de hechura de venera, labrada por defuera de dos ramos de largo á largo, con pié y balaustre de cristal sin ninguna labor, con dos guarnicioncitas de oro, la una que ase el pié y la otra la copa.—En su caja núm 19, que era de las dichas alacenas, que las recibió del dicho Antonio Voto.—En 20 ducados.

—Un barquillo de cristal de pié alto, con pié y balaustre aobado y el balaustre chato; el barco liso, por dentro y por defuera labrados dos ramos grandes en los cabos y dos chiquitos á los lados con dos guarnicioncitas de oro esmaltadas de negro y rojo, una en la juntura del barco y balaustre y otra á la redonda del pié.—En su caja núm. 20.—Recibiólo del dicho Antonio Voto.—Tasado en 20 ducados.

—Una copilla de cristal de pié alto, la copa pequeña á manera de cáliz con dos ramos grabados en ella por defuera, y dos pájaros sobre unas hojas y otras dos hierbecillas pequeñas, una entre cada uno de ellos, dichos ramos y todo lo demas liso; el pié liso, y un boton prolongado de cristal por balaustre con dos guarnicioncillas de oro, que asen la una el pié y la otra la copa. Dióla á S. M. D. Pedro de Guzman en su caja.—Núm. 21.—Tasada en 20 ducados.

—Una garrafilla de cristal sin ningun oro, labrada por defuera de gallones con una labor de lazos y hojas, por el medio con un pié pequeño y cuello con una moldura en él todo de cristal; una pieza que hace tres onzas y media en su caja

núm. 22. Dióla á S. M. D. Pedro de Guzman, y recibióla del dicho Antonio Voto.—En 20 ducados.

Item, las piezas de cristal que se compraron de Juan Pillet y se entregaron á Bernardo Cornelio para tener en las dichas alacenas para servicio de S. M., que son las siguientes:

—Una papulina de cristal de más de una cuarta de alto, con el pié liso y el cuerpo labrado de hojas y pájaros, estriada por la parte de abajo con su tapador, y en él un botoncillo por remate, y en la juntura de entre pié y cuerpo un botoncillo de oro en su caja núm. 23.—En 30 ducados.

—Un barquillo de cristal, labrado por lo bajo de ramos y hojas y por dentro liso, con su pié con un boton de oro con dos asillas hechas de carton juntadas cada una con una guarnicioncita de oro, y un papagayo de cristal en la popa con un gatico de oro en su caja núm. 24.—En 20 ducados.

—Una tacilla de cristal con seis pájaros labrados en ella por la parte de fuera, y por dentro lisa con su pié, y en la juntura una guarnicioncita de oro en su caja núm. 25.—Tasada en 16 ducados.

—Otra porcelanilla de cristal, labrada por defuera de aguas y pájaros, y por dentro lisa con dos asas y pié, juntados con guarnicioncitas de oro, en su caja núm. 26.—Tasada en 16 ducados.

—Otra porcelanilla de cristal labrada por defuera de árboles y hierbas, y lo demas todo liso, con su pié sin ninguna guarnicion, en su caja núm. 27.—En 8 ducados.

—Otra porcelanilla de cristal un poco menor que la ántes de ésta, con pié bajo que sale de ella sin ninguna guarnicion, labrada por la parte de fuera tres grandes hierbas y lo demas todo liso.—En su caja núm 28.—En 8 ducados.

—Un barquillo de cristal, labrado por la parte de fuera de aguas, y por dentro liso, con pié y balaustre del mismo cristal, con una pieza de cristal que es una cabeza de sierpe, en la popa que tiene, tres guarniciones de oro, en el pié y pieza.—En su caja núm. 29.—En 40 ducados.

—Otro barquillo de cristal con su pié suelto labrado por defuera, en él un sá-

tiro, y por dentro liso sin guarnicion, en su caja sin número.—Se guarneció con un boton y sirbiendo á S. M. se rompió.—Tasado con el boton en 22 reales.

—Una escudilleja de cristal toda lisa, sin guarnicion en su caja núm. 30.—En 8 ducados.

—Una garrafilla de cristal sin ninguna guarnicion, labrada por defuera de gallones, ramos y hojas, con pié y cuello de lo mismo.—En su caja núm 31.—En 10 ducados.

—Otra garrafilla de cristal un poco menor que la dicha, con pié y cuello de lo mismo, labrada por defuera de gallones, ramos y hojas, con pié y cuello de lo mismo.—En su caja núm. 32.—En 12 ducados.

Y hasta aquí son las piezas de cristal que se compraron del dicho Juan Pillet, que costaron.

Los cuales por cédula de S. M. de 3 de Julio de 98 años le libraron en el dicho Antonio Voto, y por habérsele recibido en cuenta los dichos maravedises se le cargan aquí las dichas piezas de cristal.

*(Concluirá.)*

---



EL MERCURIO DE SANSOVINO.

# JACOBO SANSOVINO.

---

II.



RATA el verídico historiador de los artistas italianos habidos en el siglo XVI, Jorge Vasari, de la vida y obras de nuestro florentino Jacobo Tatti, el *Sansovino*, en dos distintos lugares: se halla el primero en las *Vite de' pittori*, que el impresor Giunti dió á la estampa en Florencia, en 1568, y se encuentra el segundo en un libro dado á luz algunos años despues, que alcanza hasta despues de la muerte del gran escultor y arquitecto de quien tratando vamos, y da noticia detallada de todos los discípulos que dejó en Venecia. Siguiendo, pues, las huellas trazadas por Vasari en uno y otro lugar, y más principalmente teniendo á la vista modernas investigaciones, debidas á muy sesudos críticos italianos, y recordando al mismo tiempo las impresiones que recibimos cuando admirábamos en Venecia, no há mucho, las obras todas que áun se conservan de *Sansovino*, procederémos á delinear, por órden cronológico, la época más brillante de la vida del gran florentino, que fué en la república veneciana lo que Miguel Angel en la señoría florentina y en la ciudad de los Papas.

Andrea Gritti—proveedor que fué en 1507 del ejército de Venecia, en la guerra que esta república mantuvo contra el emperador Maximiliano—

que conservó á Treviso y recuperó á Padua, Vicenza y Brescia, donde cayó prisionero, y que de vuelta á su patria obtuvo el mando de las tropas venecianas que operaban en la Pulla en 1514, alcanzó la investidura de dux de Venecia en 1523, cuyo elevado cargo ejerció hasta su muerte, acaecida en 1538. Imperaba por ende, este príncipe en los momentos en que llegaba Sansovino, huyendo del sitio de Roma por los imperiales, á la ciudad de las lagunas. El cardenal Grimani, noble vástago de la ilustre familia que dió por dos veces dux á aquella señoría, recomendó calorosamente á Gritti, como único capaz de librar de la inminente ruina que amenazaban las añosas cúpulas de la metropolitana iglesia de San Márcos, al fugitivo artista florentino. Complaciente Gritti con el Cardenal, ordenó inmediatamente al *Sansovino* la restauracion de San Márcos, é inmediatamente se comenzaron las obras. Con prudencia grande é inteligencia suma, comenzó por suspender las cúpulas sobre bien entendidas armaduras de madera, las sujetó con aros de hierro, y procedió en seguida á reconstruir los cimientos de los pilares sobre que descansaban, y nivelando perfectamente el asiento sobre que debian posar, terminó con toda felicidad operacion tan arriesgada y peligrosa, dejando las cúpulas en el estado de seguridad, solidez y duracion en que áun hoy dia se hallan. Tan valiente trabajo bastaba seguramente, y bastó en efecto, para acreditar á Sansovino de habilísimo arquitecto y conquistarle las voluntades del Dux y del Senado entero. Muy pronto recibió solemne prueba del aprecio y consideracion que desde entónces comenzaron á mostrarle, recompensando su talento nombrándole arquitecto de los Procuradores de San Márcos, cuyo cargo, artístico en parte y en parte administrativo, ejerció con tanto acierto y de tan inusitado modo hasta entónces, que acrecentó grandemente los rendimientos de las fincas de la Procuraduría, que habia invertido gruesas sumas en construcciones nuevas sobre solares que ocupaban viejas casas, que producian escasas rentas.

Cuantos edificios se construyeron por entónces por la Señoría de Venecia, y ciertamente fueron muchos, eran todos, si no dirigidos por el mismo *Sansovino*, hechos al ménos bajo sus consejos y aprobacion. Reedificábase á la sazon, en 1530, la iglesia de San Salvador por Tulio Lombardo, y en ayuda de este notable arquitecto acudió *Sansovino*,

revisando los planos y auxiliándole con sus consejos y su práctica; y para que algo hubiera en aquel templo exclusivamente suyo, fué autor del decorado de la base del órgano, cuyo precioso estilo es de lo más bello que puede ofrecer en Venecia el clasicismo italiano del siglo XVI. Tres años despues, el mismo Tulio, era nuevamente socorrido en la fábrica de la sencilla cuanto elegante y de puro estilo lombardo, iglesia de San Faustino, y en ella dejaba el docto maestro huellas de su talento en la traza de la gallarda y de mágico efecto arquitectura de la capilla mayor. En el siguiente año de 1534, el dux Andrea Gritti, cada dia más aficionado y admirador del mérito, sin igual entónces en Venecia, de nuestro florentino, le encomendaba el adorno y decorado interior del templo de San Francisco, de la hermosa iglesia elegida por él para fabricar en ella su enterramiento, y en la que no acertó, algunos años despues, el laborioso y sesudo Palladio á proyectar la fachada con la pureza y exquisito gusto que exigia la bien entendida traza de la parte interior del templo. Y lo que es más de admirar, ya bajo el punto de vista arquitectónico, ya como obra escultural, en esta iglesia, es sin duda alguna el grandioso monumento sepulcral que contiene las cenizas del hábil diplomático veneciano Domenico Trevisan, muerto en 1535, debido al compas y al cincel de *Sansovino*. Quizá, para ayudarle en este precioso monumento, pensára nuestro artista en su paisano el escultor Tribolo, si es que alguna vez puede ser permitido tomar como fuente de verdad lo que bajo su palabra y al volar de la pluma cuenta en su novelesca historia el novelesco aurífice Benvenuto Cellini; quien, en el libro primero de su *Vida*, en el párrofo 78, describe la visita que en compañía del Tribolo hizo en Venecia al *Sansovino*, aquel mismo año. Dice, el tan brabucon cuanto admirable orfebre florentino, que *Sansovino* llamó al Tribolo, que residia en Florencia, no muy ocupado á la verdad, para que viniese á ayudarle en el mucho trabajo que á su cargo tenía, y que, deseoso el Tribolo de complacerle y hallar la ocupacion que le faltaba, decidió pasar inmediatamente á Venecia, acudiendo al llamamiento. Pronto para el viaje, hubo de dar de él noticia á Benvenuto, y animarle á que le acompañára, en la seguridad de que habria de ser tan bien acogido como él mismo en la casa del *Sansovino*. No necesitaba mucho para animarse Cellini, y así fué que emprendió el viaje con su paisano, y despues de

más de una aventura, llegó á Venecia, donde cuenta que fué cariñosamente recibido y agasajado, é inmediatamente empleado en hacer algunos dibujos. Como era natural, no pudo parar Benvenuto mucho tiempo en casa de *Sansovino*, ni áun pudiera hacerlo en casa de la misma Paciencia encarnada en forma humana; y así fué que, á los pocos dias, hubo de presentársele una ocasion, que relata en su *Vida*, y en la que, segun costumbre, se convirtió en deshacedor de entuertos y alivio de menesterosos, si no de hecho, al ménos de referencia y bajo su palabra asegurado, pues nadie tuvo ni pudo tener más razon, más nobleza, más valor, más talento, más virtud, mayor entendimiento y habilidad y genio que él, como formalmente lo asegura en todas y cada una de las páginas de su *Vida*. Aconteció, pues, que *Sansovino* despidió de su estudio al Tribolo, por causas que ignoramos, pero que es fácil sospechar, teniendo presente que este escultor sería completamente desconocido si Benvenuto no lo citase en su libro. El sentimentalismo del orfebre no pudo soportar la defeccion de su paisano y compañero de viaje, y lleno de indignacion, tanto por esto, cuanto por haberse permitido el *Sansovino* alabarse á sí mismo algun tanto en su presencia, prorumpió en las siguientes palabras: *¡Oh maestro Jacobo, los hombres honrados se conducen como tales, y los que algo valen, y saben producir buenas y bellas obras de arte, son mejor conocidos cuando otros alaban sus obras que cuando las alabanzas parten de ellos mismos!* Como este paso aconteció miéntras estaban comiendo, sigue contando Cellini que se levantaron de la mesa, y que, con descompuestos ademanes y gritos, cada uno desfogó su mal humor, abandonando en aquel mismo momento los dos forasteros la casa del maestro.

Imperando en 1473 el dux Pedro Mocenigo, valeroso capitan que por tantas veces batió á los turcos desde 1470 á 74, en que acaeció su muerte, se trató de construir en Venecia un palacio á propósito para colocar en él dignamente la numerosa y selectísima coleccion de códices que en 1468 habia donado á la república el cardenal Bessarione de Trevisonda, superior que fué de la órden de los *cruciferi*, recogidos unos por él mismo en Oriente, y mandados copiar otros con exquisito esmero. Ignórase por qué causa no llegó á realizarse en tiempos de Mocenigo este proyecto, puesto que los libros siguieron depositados en el pala-

cio ducal, sin volverse á acordar de ellos hasta que el cardenal Grimani, á quien ya conocemos por protector de Jacobo, añadió un nuevo legado de códices y libros de importancia suma. Movidos con este notable acrecentamiento, los procuradores de San Márcos, y en vista de la riqueza bibliográfica que ya poseian con ambos legados, decidieron al fin realizar el proyecto del dux Mocenigo, y encargaron á *Sansovino* la construccion de una biblioteca en la plazuela del Palacio, frente á su fachada lateral. La *Librería Vieja*, que tal es el título con que hoy se conoce esta biblioteca, es el más bello de cuantos edificios se construyeron en Venecia, el siglo XVI. Comenzóse su fábrica en 1536 y se concluyó en 1582, bastante despues de muerto *Sansovino*. Las fachadas son de dos órdenes, dórico y jónico, coronadas por una baluastrada erizada de estatuas. Veinte y un arcos dan frente á la plazuela del Palacio Ducal, y otros tres forman cada uno de sus lados, que miran respectivamente al muelle y á la plaza de San Márcos. Corresponde en la planta baja á cada arco exterior otro interior, formando pórtico ó soportales—como vulgarmente decimos en España—siendo todos iguales, á excepcion del central, que da paso á la escalera del edificio, y el cual se halla flanqueado por dos magníficas cariátides, que esculpió el famoso Alejandro Vittoria, que más de una vez trabajó como escultor en las obras de Jacobo Tatti. Las numerosas estatuas de la baluastrada y las cabezas que adornan las claves todas de los arcos, son debidas á los discípulos del *Sansovino*, Cattaneo, Pietro Salò, Tomas Lombardo y otros ménos célebres; así como los estucos y demas adornos de niños del friso jónico son de Jerónimo de Ferrara. Las pinturas de la parte interior dirigiólas el gran Ticiano, y trabajaron en ellas pintores tan célebres como Pablo Verones, Schiavone y Zelloti. La principal estancia de esta biblioteca comenzó á construirla *Sansovino* en 1545. Para que los muros pudieran resistir los empujes naturales de la bóveda rebajada, con que pretendia cubrir el salon, hizo colocar en sus paredes, de cinco en cinco piés de distancia, cadenas de hierro—que iban de una pared á otra, formando todas como una cuadrícula en la estancia—que, templadas ó tirantes, servian para atar ó sujetar las paredes opuestas ó fronteras. Marchaba bien la obra de la cúpula, resistian perfectamente su peso y empuje las paredes, y consiguiendo iba el artista su propósito de terminarla en brevísimos dias, acelerando más y más su obra; pero los

hielos de aquel invierno fueron tan intensos, que impidieron la cohesion del cemento ó argamasa usado en su construccion, y la bóveda se vino abajo el dia 18 de Diciembre. Fué éste el primero y único contratiempo que *Sansovino* experimentó en su larga vida de arquitecto. No fueron bastante para librarle de las iras y de la venganza de los crueles procuradores, ni sus méritos alcanzados en la mucho más difícil y peligrosa obra de la restauracion de las cúpulas de la iglesia de San Márcos, ni los grandes servicios prestados á la Señoría en su cargo de arquitecto, ni su bien adquirida fama, ni su posicion noblemente conquistada; y cual si hubiese cometido un premeditado crímen, como si su anterior conducta en el desempeño de su cargo hubiera merecido siquiera una vez sola la más ligera amonestacion, se le encarceló, se le impuso una gran multa y se le destituyó de su cargo. La envidia cebaba en él su saña, y al verle sumido en la desgracia, redoblaba sus arteros y repugnantes dardos, prometiéndose aniquilar para siempre á aquel gigante, á quien no por otros medios podia destruir. Mal lo pasára nuestro artista en tan duro trance, si un eminente español, sagaz político, esclarecido sabio, habilísimo diplomático y tan respetado y temido en la córte de Roma como en la de Venecia, donde era á la sazon embajador del emperador Cárlos V, no se hubiera propuesto con toda la entereza de su carácter salvar á *Sansovino.* Hízose para ello eco de los amigos y discípulos del desgraciado arquitecto, unió sus esfuerzos á los del célebre Aretino, grande admirador de *Sansovino,* y poniendo en juego toda su influencia, ora rogando, ora encareciendo los servicios del artista, ya disculpando su desgracia, ó acriminando tan duro castigo, y ya exigiendo que se atendieran sus pretensiones en tan fútil asunto, alcanzó en breve plazo, no tan sólo la libertad del preso, sino su reposicion en su cargo, y hasta que, ejerciéndole como ántes, volviera á construir la derruida bóveda. ¡Orgullo sentimos al considerar que el gran artista, la figura que en aquellos momentos descollaba tan alta como las de Ticiano y Miguel Ángel, el genio que introdujo en Venecia el renacimiento clásico italiano, y á quien debió aquella república monumentos artísticos de inmensa valía, tipos de belleza que han llegado á formar parte del cánon del arte del Renacimiento, debiese su libertad, su rehabilitacion, su vida quizá, á D. Diego Hurtado de Mendoza, el inspirado poeta, el pintoresco novelista, el se-

sudo historiador, el gran político, el valiente soldado, el grande amante de las ciencias y de las artes! ¡Quizá sin la mediacion de este ilustre español, hubiera sido encerrado para toda su vida en los calabozos subterráneos del palacio ducal, en los tremendos *pozzi*,—donde estuvo Carmagnola,—ó en las abrasadoras guardillas—*piombi*—que hizo célebre la pluma de Silvio Pellico, donde con tanta frecuencia sumia aquel sombrío y vengador Senado veneciano á los infelices sobre quienes caia el peso de sus iras!

Libre y rehabilitado *Sansovino*, construyó felizmente de nuevo la bóveda, corrigiendo su yerro, ó mejor dicho, su imprevision de no contar con que la influencia atmosférica es enemiga, en muchos casos, de la exagerada celeridad con que se pretenden concluir ciertas construcciones, que exigen condiciones que no están verdaderamente dentro del terreno del arte. Tanta amargura le costó su imprevision en obra tan perfecta, que de ella dijo Palladio que *era el más rico y bello edificio que quizá se ha hecho desde los tiempos antiguos*, y á lo que añadió el Aretino que habia sido *superior á la invidia*, aludiendo al hecho que referido queda. No vió en sus dias acabada Jacobo la *Librería Vieja*, pues concluyó sus largos años cuando se construia el décimosexto arco, hácia el lado de la torre. Siguiendo con religiosidad suma sus planos y trazas, la terminó Vicente Scomazzi, y hoy sirve de residencia al gobernador de la provincia de Venecia, por haber sido trasladados los libros en 1812 al salon inmenso que ocupaba el gran Consejo de la república en el palacio ducal.

La joya de Venecia, el más bello y más elegante y más gracioso, si bien el más pequeño, de sus monumentos arquitectónicos, es, sin duda alguna, el conocido con el nombre de la *Loggetta*, palabra que no es fácil verter al castellano en otra que exprese con entera exactitud y propiedad su significacion. Es comun en todas las ciudades del norte de Italia encontrar más de una *loggia*, que no son otra cosa que unos pórticos ó galerías, ó lugares cubiertos por techo abovedado, sostenido por columnas, unidos por uno ó dos ó tres de sus lados á otro ú otros edificios. Loggia hay de éstas que sirven ó sirvieron de lugar de contratacion; otras que se emplean para pasear en ellas á cubierto de los rayos del sol ó de la lluvia, y alguna hay que hace siglos que está sirviendo de rico museo de escultura, donde al aire libre, sin más guardas que el respetuoso

amor al arte, innato en el pueblo italiano, se cobijan, sin impedir nadie que á ellas llega todo el que lo pretenda, obras tan monumentales como el Perseo de Benvenuto Cellini, el Rapto de las sabinas de Juan de Bolonia, y otros grupos clásicos y del renacimiento. Tal es la loggia d'Orcagna en la piazza della Signoria de Florencia. Es, pues, la *Loggeta* un pórtico pequeño, levantado sobre el suelo de la plaza de San Márcos cuatro escalones, unido por su espalda á la gran torre,—que allí, como en toda Italia, llaman *campanile*,—y dando frente su fachada á la de la iglesia de San Márcos y á la puerta *della Carta* de la lateral del palacio ducal. Sepárala de la plaza una balaustrada de mármol blanco, en cuyo centro luce una preciosísima cancela de bronce, obra estupenda, si se considera que ha sido hecha en el más triste período que ha alcanzado el arte moderno, esto es, á mediados del pasado siglo, imperando en todas partes el barroquismo más desenfrenado. La modeló y esculpió Antonio Gai, representando en ella las figuras de la Paz y del Comercio en dos matronas, que cada una tiene en el lado de su puerta un leon de San Márcos, y debajo los trofeos y adornos que á ellas corresponden. Aunque hechos estos relieves y calados bajo la atmósfera loca del barroquismo, parece que la presencia de las obras del *Sansovino*, que estaba destinada á preservar y circundar, desinfectaron la mente de Gai, hicieron fácil y valiente su mano, su vista pudo perder algun tanto la impresion del abigarrado y necio estilo dominante, y la obra resultó, aunque recargada y con manera, la más rica cancela que ha producido el arte en nuestros tiempos. El espacio comprendido entre esta balaustrada y la *Loggetta* puede ser comparado, por tener el mismo uso, con lo que aquí en Madrid se llamó y áun llaman *gradas;* tales como las que tenía el antiguo convento de San Felipe el Real, en la calle Mayor, que ya no existen, las de la iglesia de San Gines, que están dejando de existir en estos momentos, y las de la iglesia del Cármen, en la calle del mismo nombre, que muy pronto desaparecerán, y otras muchas que en un tiempo fueron un espacio elevado algunas *gradas* ó escalones del piso de la calle ó plaza, junto á la entrada de un edificio, que pudo ser iglesia, convento ó cualquiera otra cosa, rodeado ó cerrado por rejas ó balaustradas. Y así como estas gradas madrileñas sirvieron en su tiempo de punto de reunion y de paseo á ociosos y á maldicientes,—como de ello

da patente prueba el nombre de mentidero de Madrid, dado en el siglo XVII á las gradas de San Felipe el Real,—sirvió la *Loggetta* en un principio tambien de punto de reunion á los nobles venecianos, que, como nuestros antiguos compatriotas de San Felipe, acudian á ella con el mismo propósito de saber ó inventar noticias y lucir su ingenio con la murmuracion, sin más diferencia entre unos y otros que ser la decoracion de la escena de las gradas de los venecianos, tan suntuosa y artística como miserable y antiestética la de nuestros abuelos; y con la ventaja sobre éstos de que, cuando las lluvias impedian los paseos al aire libre, tenian aquéllos la comodidad de cobijarse entrando en la *loggia* ó pórtico, y seguir, guarecidos del agua, sus conversaciones y paseos.

Poco duró este destino primitivo de la *Loggetta*, pues desde 1569 fué exclusivamente dedicada á albergue del procurador que habia de mandar la guardia que durante la sesion del gran Consejo esperaba las órdenes que aquél pudiera dictar, y le hacia los honores. Sobre tan alegre *grada* se levanta el fróntis del pórtico ó *loggia*, decorado con ocho columnas compuestas, salientes del muro, pareadas, dando lugar cada uno de los grupos, formados por dos columnas, á una hornacina entre ambas, ocupada por una estatua. En los tres mayores espacios que separan los cuatro grupos de columnas se halla inscripto un arco, y cada uno de ellos,—que son tres iguales entre sí,—da entrada al interior de la *Loggetta*. Un atrio sumamente alto, coronado por otra balaustrada, termina el edificio, todo construido de mármol, en el año de 1540, por nuestro *Sansovino*. No es fácil decir qué sea más bello en este precioso y pequeño monumento; si el elegante estilo de sus estatuas, ó la disposicion, esbeltez y proporcion de su arquitectura. Jamas las dos artes hermanas se unieron en Venecia en más perfecto acorde, ni cuenta la historia de ambas en la Italia del Norte, en su numeroso catálogo, joya tan preciada; que este nombre merece por su belleza y pequeñas dimensiones. La concepcion de la *Loggetta* no ofrece en verdad originalidad en Italia, donde tantas y tan artísticas loggias, de anterior fecha, se hallan aún en casi todas sus principales villas. Su composicion arquitectónica, recuerda, á nuestro juicio, la de los arcos de triunfo de la antigua Roma, de los cuales es una feliz y bien proporcionada reduccion, aunque se diferencie de aquellos en sus dimensiones, por ser más larga que alta relativamente, en ra-

zon de variar por completo el uso de ésta y aquéllos, pues éstos habian de servir para transitar por ellos en sentido perpendicular á sus fachadas principales, y aquélla, por lo contrario, en direccion paralela á su longitud. El prolongado atrio que corre sobre el cuerpo compuesto, contiene tres grandes bajo-relieves apaisados, uno sobre cada uno de los arcos y sus puertas, y otros tres altos y prolongados sobre cada uno de los cuatro grupos de dos columnas. Estos seis bajo-relieves son las únicas esculturas que no modeló la mano de Sansovino, pues las esculpió Jerónimo de Ferrara. Las más preciosas esculturas son, á todas luces, las cuatro estatuas que llenan las hornacinas de los cuatro intercolumnios, todas ellas originales de *Sansovino*, y magistralmente fundidas en bronce por él mismo. A la derecha de la puerta central se halla el *Mercurio*, cuyo trasunto, grabado al agua fuerte por una fotografía del original, acompaña á estas líneas. Hace con él pareja al otro lado *Apolo*, y *Minerva* y la *Paz* ocupan respectivamente los dos extremos del frente del edificio. No se distinguen estas estatuas por el realismo bien entendido, ni mucho ménos por ser la grosera copia del natural, ni áun tampoco por ser la imitacion fiel del antiguo estilo griego; nada de esto campea en ellas exclusivamente, y algo de todo tienen, sin embargo. La severa crítica quizá halle algun tanto de lo que los italianos llaman *manierismo*, y aquí decimos impropiamente *manera;* pero, si esto se encuentra, es brillante, grandioso, y de tal índole, que más puede apellidarse *estilo* y áun escuela, que seguido con la sobriedad é inteligencia suma del que lo engendró, jamas degenera en sus manos en manera rutinaria y viciosa, ni produce la más ligera huella ridícula ó fea. Sin olvidar las proporciones clásicas, sin faltar á la provechosa enseñanza del natural, *Sansovino* creó un estilo, que consiste en acentuar algun tanto las actitudes con inteligente sobriedad; en cuidar principalmente de la expresion graciosa y digna á la par; en la esbeltez de las proporciones; en la elegancia aristocrática del conjunto, y en la ligereza y naturalidad del plegado. Así es que su estilo ofrece—lo mismo en estas estatuas que en una preciosa vírgen de barro cocido que áun se conserva dentro de la *Loggetta*, y que en todas sus demas figuras y bajo-relieves—el encanto, la suavidad y la gracia de Praxiteles, atildando quizá demasiado la expresion de estas bellezas, que da por resultado un conjunto distinguido y elegante, así como

Miguel Angel, fiero y enérgico, forma un estilo grandioso y en exceso acentuado, empapado en la inmensidad del sublime arcaismo de Fidias, que da orígen al *manierismo* de su Moisés, de San Pietro in Vincula, sumamente peligroso de ser imitado por quien no haya sido dotado por Dios de un privilegiado talento. Así sucede que, por ligero que sea el estudio que el ojo del inteligente haga de estas cuatro estatuas del *Sansovino,* no olvidará jamas su estilo, y le bastará recordarlo para distinguir entre otras mil las obras de este artista. Tan difícil es crear un estilo, como que no lo bastardee, al imitarlo, quien no tenga las mismas facultades creadoras del que espontáneamente, como todos los verdaderos genios, pudo crearlo, sean cualesquiera las circunstancias y los tiempos.

Por éstos á que llegamos de la vida de Jacobo Tatti, modelaba en barro y fundia en bronce egregiamente los seis bajo-relieves que reproducen escenas de la vida del santo patron de Venecia, y se hallan colocados en los muros laterales del presbiterio de la metropolitana iglesia de San Márcos, y los evangelistas que coronan la verja de la capilla mayor, juntamente con los de los doctores la Iglesia, que un siglo más tarde esculpió y fundió Jerónimo Caliari. El altar mayor, decorado con bellísimas estatuas espirales, á la bizantina, de alabastro oriental, ofrece en las portezuelas del tabernáculo estupendos bajo-relieves de bronce, que representan á nuestro Redentor acompañado de ángeles y circundado de gloria, modelados con toda la belleza de que pudo ser capaz el soberbio genio de *Sansovino.* Compiten en donosura y sencillez con estos relieves las demas obras de la propia capilla, de la propia mano de nuestro florentino, y el ornato de las puertas de la sacristía del mismo templo, pensado en momentos de verdadera inspiracion, y trabajado con especial cariño; como lo demuestra, ademas de la belleza que en todas sus partes domina, el haber representado *Sansovino* en várias cabezas,—que acompañan y sirven de adorno al conjunto de los bajo-relieves que simulan las figuras de los profetas y evangelistas,—los retratos de su íntimo y compañero Ticiano Vecellio, de su admirador y amigo el Aretino, y hasta el suyo propio, del cual precisamente se ha tomado el grabado que colocamos á la cabeza de este artículo.

Admira la pureza del estilo del Renacimiento, que *Sansovino* introdujo en Venecia, considerado en la fábrica de la iglesia de Santa María,

*Mater Domini*, y las por él comenzadas y no acabadas *Procuradurías Nuevas*, que forman un lado de la magnífica plaza de San Márcos, que mide ciento treinta y cuatro metros de extension. Es su arquitectura, en los dos primeros pisos, bajo y principal, continuacion de la *Librería Vieja* con quien linda, y tiene ademas un tercer cuerpo ó segundo piso, que rompe la euritmia y amortigua las luces de la plaza.

No son obras tan puras las que producia su mente, áun no vencida, despues de cerca de un siglo de trabajo, pero sí fatigada; la fábrica que levantó, á consecuencia del incendio que asoló la isla de Rialto, en 1599, en el Canal Grande, y la traza de la iglesia de San Juliano, acusan ya la decadencia del arquitecto. En esta iglesia, que reconstruyó á expensas del famoso filósofo Tomas Rangone de Ravena, se encuentra aún la estatua de bronce, colocada sobre la puerta que el mismo *Sansovino* modeló.

Hácia 1556 tomaba parte, y no pequeña, en las obras de restauracion del palacio ducal. Modeló y esculpió en mármol para la famosa escalera de *Los Gigantes*, que trazó en 1485 Antonio Rizo, y que conduce desde el patio, frente de la puerta *della Carta*, al primer piso del de la galería del palacio,—en cuyo último y gran descanso eran coronados los dux de Venecia, cubriéndose con el *corno ducale*,—las dos grandes y *gigantescas* estatuas de Marte y Neptuno que flanquean el mencionado descanso. Mal proporcionadas para adornar la escalera, por ser demasiado grandes, y con exceso exageradas por querer imitar en ellas *Sansovino* el estilo grandioso de Miguel Ángel, tan opuesto al suyo propio y tan impropio para expresar la ruda energía de estos belicosos dioses, señores de las iras del mar y de la tierra, degenera en sus manos, ya cansadas por el peso de los años, su dulce estilo, y las estatuas resultan duras, forzadas y exageradas, indignas del nombre de su autor, áun cuando para cualquiera otro que no fuese *Sansovino* bastarian á conquistar un nombre de notable artista. La *Escalera de oro* y el arco á que sirve de ingreso, son de su traza, y ambos obras, ejecutada la segunda en 1538, comenzada la primera en 1536 y terminada en 1577, despues de la muerte de *Sansovino*, enseñan la pujanza de su genio en la virilidad, y la decadencia á que condujo el peso de la vida á la energía de su espíritu.

Si hubiéramos de registrar uno por uno los templos, los palacios, las casas particulares, los edificios públicos, las estatuas, los bajo-relieves, las trazas, los cartones, los dibujos para ornato y áun para tejer tapices, que Jacobo Tatti hizo en Venecia desde el año de 1527 hasta el de 1570, en que murió, á los noventa y tres años de su edad, habríamos de ocupar muchas páginas, describiendo la obra de la fábrica de moneda, llamada la Zecca, construccion de piedra y hierro solamente, en la que presintió *Sansovino* las modernas construcciones; la casa próxima al famoso reloj de la plaza de San Márcos, la iglesia de *Santo Spiritu* y otro sin número de templos; los palacios de la familia Tiepolo; el de la famosa reina de Chipre, conocido por *Corner dalla ca'grande;* y el que ha costeado la familia del último de los aspirantes á rehacer la muerta república, llamado *palazzo Manin*, todos sobre el *Gran Canal*, compitiendo en grandiosidad y belleza con los más hermosos de anteriores y posteriores siglos. Habríase de mencionar tambien el bajo-relieve de la iglesia de San Antonio de Padua, figurando un pasaje de su vida; el Hércules que hizo para Ferrara; la Vírgen que decora la puerta del arsenal de Venecia; el altar que contenia la obra maestra de Ticiano—L'Annunciatta—en la iglesia de San Salvador: y entre los sepulcros y mausoleos, se describiria el que en el mismo templo esculpió al dux Francisco Vernier, muerto en 1556, y el no ménos suntuoso de la iglesia de San Sebastian, hecho con posterioridad para contener las cenizas del sabio Obispo de Nicosia, en Chipre, Livio Padocataro el íntimo del famoso cardenal Bembo; y en fin, las obras mil que llegó á producir el genio viril de un hombre privilegiado por el destino que pudo producir obras y más obras sin interrupcion alguna en la prolongada vida de noventa y tres años, sin faltar fuerza á la mano para domar el barro y el mármol, y poder á la vista para manejar el compas y el lápiz.

*Sansovino* es un artista de la raza de los Ticianos y Miguel Ángel, de tan potente genio como robusta naturaleza. El arte fué su elemento y llenó toda su existencia. En su larga vida no sufrió enfermedad grave, ni se concedió un momento de reposo, ni cuidó de su cuerpo. Sus costumbres, lo mismo en Florencia, donde corrieron sus años juveniles, que en Venecia, adonde llegó para cumplir los cincuenta años de su edad, fueron más libres de lo ordinario, y amó la forma de la mujer algo más de

lo que la profesion del arte exige. Su trato era distinguido y aristocrático, como acostumbrado durante tantos años al roce constante con los más notables personajes de Italia; su carácter fué bondadoso, afable y galante, quizás en demasía: no conoció la envidia, ni albergó en su alma ruines pasiones, ni saña contra sus enemigos, ni amargaron los años de su existencia las privaciones y la miseria, de que no siempre se pueden librar los genios, por muchos y muy grandes que sus merecimientos sean. El artista fué, en fin, tan afortunado como el hombre. Su nueva patria, si bien puso á prueba su sufrimiento cuando la desgracia de la cúpula de la *Librería Vieja*, reconoció bien pronto su negra ingratitud, y deshaciendo el yerro, confesándose injusta, dió una tras otra mil pruebas de su arrepentimiento y enmienda, tributando el respeto que debia al hombre que habia trasformado la arquitectura y la escultura en Venecia, imprimiéndola el carácter neo-clásico que dominaba en el resto de Italia, y contribuyendo á hacer de ella con su perseverante genio la digna émula de la orgullosa ciudad de los Médicis, que pretendia con Miguel Ángel llevar el cetro del arte italiano, y que tuvo que reconocer, si no como superior, por lo ménos como á igual, á la ciudad que sustentaba á un mismo tiempo los pinceles de Ticiano y Verones, los cinceles de *Sansovino* y el Vitoria, y los compases del mismo *Sansovino* y de Palladio.

En la iglesia de San Jerónimo, que él mismo construyó, hízose una capilla para su enterramiento, y sus mismas manos modelaron y rompieron el mármol de su propia estatua, que habia de cubrir y cubrió su sepulcro, hasta que la barbarie del invasor que penetró en Italia á principios del presente siglo, demolió la iglesia de San Jerónimo y aventó las cenizas del gran florentino. Hé aquí el epitafio que se leia en el sepulcro, y que su propio hijo Francisco le dedicó:

JACOBO SANSOVINO FLORENTINO P. QUI ROMÆ JULIO II
LEONI X, CLEMENTE VII, PONT MAX MAXIME GRATUS
VENETIIS ARCHITECTURÆ SCULTURÆQUE INTERMOR-
TUUM DECUS PRIMUS EXCITAVIT QUIQUE Á SENATU OB
EXIMIAM VIRTUTEM LIBERALITER HONESTATUS SUMMO
CIVITATIS MŒRORE DECESSIT. FRANCISCUS F HOC MON.
P. VIXIT ANN. XCIII OB. V. CAL. DEC. MDLXX.

Para comprender cuál haya sido la trascendencia grande de la escuela creada por *Sansovino* en Italia, y principalmente en Venecia, bastará citar, aunque sea precipitadamente, el nombre de alguno de sus discípulos, comenzando por el Tribolo y Solormeo de Setignano, que lo fueron en Florencia y en los primeros tiempos de la vida de nuestro artista, y prosiguiendo por Jerónimo de Ferrara, que á los treinta años de edad entró en el estudio de Sansovino sin saber apénas dibujar, y muy pronto estuvo en disposicion de modelar hasta los bajo-relieves de la *Loggetta*. Jacobo Colonna, el autor del magnífico San Jerónimo de la iglesia de San Salvador de Venecia y tantas otras estatuas; Ticiano de Padua, célebre escultor que en esta ciudad tanto trabajó en la iglesia de San Antonio, y á quien la muerte arrebató de brazos de su maestro, á los treinta y cinco años de vida; Pedro da Saló, tan hábil para las estatuas religiosas como para las mitológicas; y sobre todos el gran Alejandro Vittoria de Trento, verdadero mantenedor de su escuela y no ménos inspirado que su maestro en infinitas obras que conserva de su mano toda la Italia del Norte; Tomas de Lugano, Jacobo de Brescia y Bartolomeo Ammannato, de Florencia, y Danese Cataneo, de Carrara, y muchos más de todas las diversas ciudades de la señoría de Venecia y de los estados limítrofes.

G. C. V.

# ILIBERI Y GRANADA.

---

(CONTINUACION.)

Nadie, sin embargo, puede poner en duda la sinceridad y buena fe del Padre Fr. Francisco Mendez, biógrafo y amanuense del Rmo. Enrique Florez, á quien acompañó en su viaje á esta ciudad; mas no era su voto pericial, para decidir si el edificio que visitó en la Alcazaba pertenecia á la época de los romanos ó á otra diferente. El mismo P. Mendez, al bajar al edificio, dice que *se cree templo de Apolo*, lo cual demuestra en verdad que escribia bajo la impresion entónces corriente, y que venía siendo como tradicional desde Pedraza. Hay tambien que tener en cuenta que en aquella ocasion el edificio no inspiraba interes particular, pues se trataba sólo de averiguar si eran ó no legítimas las recientes invenciones de tales sitios. Por ello se consultó únicamente acerca de los objetos extraidos de aquel lugar á los sabios ántes citados, segun consta de la Causa, que principió cuatro años despues del viaje del P. Mendez, ó sea en el de 1774. Bien se sabía que el edificio era conocido con anterioridad á las falsificaciones, y, por lo tanto, no movió aquél *el ruido que éstas metian*, como dice en su sencillo lenguaje el biógrafo del P. Florez; cuyos conocimientos, segun verémos en breve, no bastaban para distinguir las construcciones y los materiales pertenecientes á épocas diversas. Otra cosa sería para nosotros la autoridad de Perez Bayer, que viajó por Italia; pero cuando estuvo en Granada ya no pudo registrar el edificio, por estar de nuevo soterrado en cumplimiento de la sentencia dictada en la Causa; y acaso igual respeto nos mereceria el artista D. Antonio Ponz, que poco despues vino tambien á nuestra ciudad. En cuanto al amanuense del clarísimo autor de la *España Sagrada*, no le hacemos injuria al concederle en tales materias la misma inteligencia que á Ambrosio de Morales, á Pedraza y tantos otros como han supuesto obras romanas, algunas

de la Edad Media, y más, si cabe, las del renacimiento y áun de tiempos posteriores.

Semejante tacha no debiera oponerse á D. Diego Sanchez Sarabia, maestro de matemáticas y de las tres Nobles Artes, y autor de los planos del edificio, pues parece habia de reunir los estudios y experiencia necesarios en sus várias profesiones. A juzgar por los títulos que se ponen al frente de su Dictámen pericial, publicado en el *Sacristan de Pinos* (Carta 3.ª, pág. 153), tendriamos que creerle de lo más competente y autorizado; pero, por desgracia, para decidir la cuestion de que tratamos, nos vemos precisados á negarle la sinceridad que resplandece en el P. Mendez. Sanchez Sarabia, segun resulta de la Causa formada contra los falsificadores, *era uno de los famosos apologistas de los descubrimientos de la Alcazaba* (*Razon del Juicio*, pág. 119); y en su declaracion (pág. 261) confiesa haber recibido consejos de D. Francisco Luis de Viana, del cual cantaba el pueblo, aludiendo á tales inventos:

Lo que de noche sueña Viana,
Encuentra Flores por la mañana.

porque fué aquél el primer fautor de las falsificaciones; como tambien, dice el propio Sarabia, se asesoraba con D. Cristóbal Medina Conde, uno de los reos, procesado y condenado por el Tribunal.

Sarabia fué, como va dicho, el arquitecto nombrado por la Junta antigua de excavaciones, de la que era presidente y director D. Juan Flores, *el Arquímedes y el Vitruvio de aquellas máquinas*, segun le llama la Causa luégo formada; y los dos apologistas de sus inventos, Medina Conde y Sanchez Sarabia, se comunicaban por escrito, pues aquél tenía su residencia en Málaga. En el proceso fraudulento que al principio abrieron los falsarios para autorizar las pasmosas invenciones que se iban preparando y descubriendo por D. Juan de Flores, presentaba Sanchez Sarabia sus informes periciales, que ántes remitia á Medina Conde, y éste le devolvia despues de adobarlos ó arreglarlos para que pudiesen cohonestar las ficciones que se iban dando al público, siendo el arquitecto rueda tan principal en aquella máquina Vitruviana.

Así el juez de la Causa reconviene á Medina Conde por las enmiendas y aditamentos de su letra que aparecian en los borradores de los dictámenes de Sanchez Sarabia, diciéndole ademas que «las declaraciones juradas de éste, como perito en los referidos autos del falso proceso de la Alcazaba, son en sustancia la instruccion y parecer del propio Medina Conde, acomodándolas á sus ideas, en que se descubre el artificio y mala fe con que ha procedido en sus escritos,

y en las alabanzas dadas á Sarabia, todo con el fin de acreditar con injustas artes los inventos de la Alcazaba.» (*Raz. del Juic.*, pág. 279.)

Compuso tambien Sarabia dos obras, igualmente *escritas con acuerdo* del Medina Conde; y los manejos que ambos traian desde el principio, resultan más desembozados y manifiestos de la larga correspondencia que mantuvieron durante los varios años en que se estuvieron fraguando libros, dictámenes, planos, ficciones y descubrimientos.

En una de sus cartas (fecha 29 de Agosto de 1766) le decia Medina Conde: «Háme parecido girarlo de este modo *para taparnos todos y dexar campo en que sea siempre creible lo que Vm. exponga.*» (*Raz. del Juic.*, pág. 273.) El viaje del Rmo. Florez á Granada tenía á los afectos á las excavaciones pendientes y confusos, escribiendo Medina Conde con tal motivo á Sarabia, en otra carta de 29 de Mayo de 1770: «Ponerle las pasaderas para que él mismo se clave con la verdad.» Y con fecha 5 de Julio le advertia: «No extrañe Vm. que Flores (el D. Juan) arrime el áscua á su sardina, pues esto lo tiene de viejo: nos debemos alegrar de que se haga el negocio, y sea por cualquier mano: lo sensible será si su interes pone en sospecha al Reverendísimo.» En otra, por último, le manifiesta el sentimiento que le han causado los avisos del P. Juan de Echevarría, de que el Rmo. Florez se habia ido tan incrédulo como estaba ántes. (*Raz. del Juic.*, pág. 278.)

Cuando seguia esta correspondencia con Medina Conde, ó sea en 1768, levantó sus planos el pintor y maestro de matemáticas D. Diego Sanchez Sarabia. No pudiera buscarse época más sospechosa para dar crédito á lo que del edificio nos dejára trazado en aquellos planos, encontrados hace poco casualmente en la Biblioteca de la Academia de la Historia por nuestro buen amigo el Dr. Emilio Hübner.

El Tribunal, por su sentencia definitiva, determinó que se quemasen las obras de D. Diego Sanchez Sarabia (22), *sus diseños de los monumentos de la Alcazaba*, una representacion á la Academia de San Fernando, y diferentes manuscritos y cartas (*Raz. del Juic.*, páginas 383 y 384); salvándose sólo, que sepamos, de los trazados por su mano, los *planes* remitidos á la Academia de la Historia por D. Juan de Flores, segun hemos dicho se deduce de la Causa, en las reconvenciones á D. Cristóbal Medina Conde. (*Raz. del Juic.*, pág. 293.)

En cuanto al edificio llamado templo ó basílica, el Tribunal, cual ántes se ha expresado, mandó «que para cortar de una vez el manantial de semejantes ficciones, á costa de los citados reos se cierre y cerque el sitio de la Alcazaba, dejándolo impenetrable.» (Pág. 387.) Algunos podrán creer que á pesar de esto la Causa no resolvió nada sobre la más ó ménos remota antigüedad del edi-

ficio; pero si lo tenian por templo ó basílica de la época romana, ¿cómo es que lo cerraron de un modo impenetrable, cuando á la vez declaraban libres del proceso y censura varios de los monumentos romanos, por juzgarse antiguos y verdaderos? (pág. 384); ¿cómo esto se practicaba en tiempo de Cárlós III, cuya memoria quedó inmortalizada en el reino de Nápoles con los descubrimientos de Herculano (23), que oportunamente recordaba el Rmo. P. Florez en su informe al marqués de Grimaldi? En nuestra España no se despreciaban entónces las antigüedades de esta clase, pues precisamente poco tiempo ántes de las excavaciones de la Alcazaba, habiéndose descubierto en la villa de Cártama, ó antigua *Cartima*, no léjos de Málaga, un edificio romano, tambien al parecer templo gentílico, como llamaban al suyo los falsificadores de Granada, comisionóse de órden superior para su exámen y reconocimiento á un ingeniero que fué luégo despues generosamente recompensado por el Monarca (24). No obstante, áun cuando se quiera suponer que nada habia resuelto el Tribunal sobre la autenticidad del edificio, por fortuna otras personas más competentes que el P. Mendez, y más sinceras que Sarabia, lo vieron, y formaron su juicio, en un todo desfavorable, respecto á la antigua y genuina fábrica del nominado *Templo de Apolo* en la Alcazaba.

## VI.

En el embargo de papeles hecho á Medina Conde le fué ocupada la correspondencia seguida entónces con los eruditos de España, y entre aquellas cartas, una de D. Tomas Francisco Prieto, Académico Matritense, á su compañero don Vicente García de la Huerta, con fecha 2 de Setiembre de 1768 (el año en que alzaba sus planos el arquitecto Sarabia), en la cual le decia: «*He oido á los exploradores de nuestra Academia que la empezada excavacion de la Alcazaba no puede ser otro monumento que el de algun entallador de piedra ó estudio de escultor; porque en dicho paraje se encuentran basas y cornisas á medio hacer.* Resultó asimismo de los manuscritos de Conde que la Academia de las tres Bellas Artes envió á Granada algunos miembros suyos para que registrasen el lugar de las excavacaciones y las piedras sacadas de sus senos: uno de ellos fué D. Joseph Hermosilla, y supo D. Christóbal de Medina Conde, *que reprobaba las antigüedadades de aquellos subterráneos, el enlosado que pertenecia al Templo como obra nueva, sus escaleras gastadas, basas y demas residuos de la obra.*» (*Raz. del Juic.*, pág. 308.)

Por ello el acérrimo defensor de las excavaciones tronaba contra dichos académicos de Madrid y contra «los padres maestros Florez y Sarmiento, *que des-*

*preciaban los subterráneos de la Alcazaba*, y las antigüedades que salian de ellos, exclamando ridículamente en su *Sacristan de Pinos: ¡Oh témpora! ¡Oh mores!*.... ¡qué pocos anticuarios asesados conozco!» (*Raz. del Juic.*, pág. 357.)

Si el dictámen de los sabios y académicos fué tan poco favorable á la supuesta antigüedad del edificio, ¿á qué tiempos posteriores pudo corresponder su fábrica primitiva? ¿Fué obra sólo de los árabes, ó para justificar los últimos descubrimientos intervino ademas la mano de los falsificadores en su aspecto material, explicándose de este modo el que apareciese á los ojos de personas entendidas como cosa moderna en mucha parte?

De todo llegó á haber, segun irémos viendo, como hubo objetos de várias épocas entre los extraidos.

Los maestros alarifes consultados en la Causa declararon «que no podian comprender con distincion la edad de aquellas piezas; pero que habia entre sus labores diversos órdenes ó formas de arquitectura, y juzgaban las de magnitud que apreciaba el Sr. D. Francisco Perez Bayer, *por despojos de paredes ó edificios de años distantes y producciones del antiguo cincel.*» (*Raz. del Juic.*, pág. 238.) Incomprensible debió ser, con efecto, para simples maestros de obra aquella mescolanza; mas afirman un hecho bien claro y perceptible para sus facultades periciales, cual es, que las piedras con inscripciones, cuyos dibujos se reproducen en la *Razon del Juicio contra los falsificadores*, impresa luégo despues, que fueron las aprobadas por D. Francisco Perez Bayer, habian servido como materiales de construccion en paredes ó edificios diferentes desde tiempos ya remotos; siendo éstas, y no, por consiguiente, las demas, las que *juzgaban producciones del antiguo cincel.*

Como no fueron, sin embargo, labradas por él con tal propósito, sino como columnas y basas honorarias, que debian encontrarse aisladas, ó como lápidas que tuvieran descubierto el frente al ménos en que la inscripcion se hallaba grabada, no pudieron recibir aquel otro destino sino en época posterior y por gentes que, como dice Pedraza de los moros, «no estimaban estas piedras para otro efecto que para servirse de ellas en cimientos y esquinas de casas.» (*Historia de Granada*, part. I, cap. VII.)

Nosotros mismos hemos sacado, para calcarlos mejor, la mezcla introducida en las letras de estos epígrafes, limpiándolos de ella esmeradamente; operacion que ya otros habian hecho con idéntico objeto, y no obstante ha subsistido hasta ahora la prueba de que eran piezas metidas en obra, sin otro intento que el aprovechar su consistencia.

Tambien consta en la Causa (pág. 253) «que se hizo más copiosa esta excavacion mezclando entre los monumentos de la Alcazaba otros que se hallaron

fuera de sus cavernas», como D. Juan de Flores al prestar su confesion declara, numerando el pedazo inferior de la inscripcion de Cornelia Severina, en que se lee *Florentini Iliberritani*, el trozo de friso ó de arquitrabe con la palabra *Basilicae*, y la dedicacion á Quinto Cornelio, encontradas las tres en diferentes lugares»; y añade que «la columna ó cilindro que trata de Valerio Vegeto no estaba sentada ó fija en los subterráneos, y pudo por su disposicion transportarse de otro sitio.» (*Raz. del Juic.*, pág. 254.)

Igualmente el apologista de las excavaciones, y reo asimismo en la Causa, D. Cristóbal Medina Conde, al reconocer los monumentos que se le presentan, y admite por verdaderos, entre los cuales se incluyen los cinco que interpreta el Sr. D. Francisco Perez Bayer con recto juicio de la antigüedad, añade: «otros en que dice no cabe disputa, por ser partes desgajadas de los mismos cilindros y piedras antiquísimas, basas, pedestales, capiteles, trozos de molduras, losas cuadradas, lucernas, várias piezas de marfil, lápidas *que se trajeron de otras partes*»; y que «á vueltas de éstos se entremeten algunos indignos de fe.» (*Raz. del Juic.*, pág. 360.) Aquí se observa que lo legítimo se llevaba é introducia á la vez con lo falso, y que no todo fué encontrado, por tanto, dentro, ni como parte integrante del edificio, pues segun tambien dice la Causa (pág. 191), *se traian piedras de fuera para aumentar con el número de ellas el honor de la excavacion* (25). El otro apologista de las falsificaciones y arquitecto de sus obras, D. Diego Sanchez Sarabia, en su informe pericial, escribe que «los vestigios de columnas que se hallaban entre estas ruinas, entendia no ser piezas que sostuviesen el templo, *pues éste* (dice) *le considero era de una nave y sólo contenido en los muros de sus paredes;* sin embargo de que al lado diestro del frontis del templo, que está á la parte oriental, hay unos vestigios como de capilla y ante-capilla, donde en los arcos de su entrada, contigua con el templo, pudieron estar colocadas.» (*Sacristan de Pinos*, carta 3.ª, pág. 165). Hablando ademas de los tres capiteles que asegura haberse descubierto entre las ruinas, afirma ántes de esto que «la simetría que observan es tan extraña y singular, cuanto estoy entendido manifiesta con evidencia ser monumentos anteriores á las reglas y proporcion que instituyeron en sus cinco órdenes griegos y romanos.» (Página 164.) Si no fueron, por consiguiente, obra de estos últimos, segun los propios sostenedores de la antigüedad del edificio, mucho ménos podian ser de época anterior á la estancia de aquellos pueblos en nuestra península, pues no sabemos que los ofrezca monumento ninguno de tal clase. Lo que se conoce perfectamente, es que no se ajustaban á las reglas y proporcion establecidas por ellos, en los que llama nuestro arquitecto *sus cinco órdenes* (por comprender con notorio error el toscano entre los antiguos, y contando aún el compuesto

entre los griegos), por cuanto eran ciertamente posteriores á griegos y romanos, ó sea cuando se alteraron en verdad las reglas y proporcion que en los suyos siempre se observan. Tal sucede en el período de la dominacion visogoda y en los siguientes de la Edad Media. Á uno de éstos, y no á otro más antiguo, pertenecieron sin duda alguna aquellos capiteles. Y si se toman en cuenta las demas circunstancias de que, no habiendo más que tres, dos eran de piedra cipia y el otro de la cantera de Alfacar; de que no sostenian el edificio, ni pórticos que hubiese en su parte interior, sino probablemente *los arcos de entrada de las* que se denominan *capilla y ante-capilla*, *contiguas con el templo*, ¿quién, que haya visitado los baños árabes que conserva esta ciudad en la Carrera de Darro con el nombre de *Bañuelo*, con el de *Casa de las Tumbas* frente al costado derecho de la parroquial de San Andres, y los que por ser mayores se hallan en la calle del Agua y sus inmediatas en el Albaycin, repartidos en cuatro ó cinco casas, no recuerda inmediatamente los capiteles tan diversos entre sí y con fustes tan diferentes unos de otros y con los mismos capiteles, ya árabes de edificios anteriores, ya varios que parecen visogodos, ya alguno que pudiera tenerse por romano, á juzgar por su más bella forma y proporciones? ¿Quién no advierte que aquí estas columnas tan extrañas sostienen los arcos de las naves, que ya en dos, ya en tres de sus costados presenta el salon del centro, ó están precisamente *colocadas en los arcos de entrada* de las salas contiguas, y de sus alcobas ó alamíes, que retratan al vivo esas *capillas y ante-capillas*, contiguas de igual manera con el templo pretendido?

Reflexiónese tambien que las tres casas de baños mencionadas corresponden exactamente á los tres barrios el Haxaryz, el Zenete y el Albayzin, que rodean á los comprendidos en el recinto de la antigua y nueva Alcazaba, y se reconocerá que estos últimos, únicos que constituyeron la ciudad durante el reinado de los Zeiritas hubieron de contar en su circuito algunos baños necesariamente, por ser su uso ritual y religioso entre los árabes; y que tales baños de la Alcazaba debian de ser entre ellos los primitivos, para los cuales se aprovecharian los capiteles y columnas más antiguos, si de intento no se labraron entónces, ofreciendo en ambos casos mayor robustez y diámetro que los posteriores, pues unos y otros se fueron reduciendo y adelgazando con el gusto y aficion á las obras más ligeras y fantásticas, que se desarrollaron en los últimos siglos de la Edad Media. Que el edificio no puede ser *Basílica* romana, como algunos han creido por el trozo de piedra en que se lee aquel nombre (26), lo demuestran las palabras del informe de Sarabia ya transcritas, considerando el templo de *una nave*, y *sólo contenido en los muros de sus paredes*, y excluyendo toda idea de pórticos interiores que sustentasen las columnas de que se hallaron tales ves-

tigios; añadiéndose á este defecto el del ábside ó tribuna, tan indispensable en una basílica, y cuya planta semicircular no podia dejar de ser notada en la descripcion ni en el plano que de ella se hiciese.

Respecto á los muros en que se hallaba contenido el edificio llamado Templo, ó Basílica, escribe nuestro compañero el Sr. Fernandez-Guerra, extractando el informe ántes citado de Sanchez Sarabia: «En muchos sitios, lajas de piedra formaban un vistoso tejido, figurando sillares, colocadas unas horizontal y otras perpendicularmente, con trabazon fuerte de yeso: modo de fábrica idéntico al de la antiquísima puerta de Hiznarroman, ó sea la del Norte de Ilíberi, y al de la torre de San José.» (*Carta á D. Manuel Cañete.*) Hemos reconocido minuciosamente, así la que se llama Puerta de Hizna Roman como la torre de San José, convenciéndonos hasta la evidencia de que ambas son obras enteramente árabes; y el edificio en cuestion tiene que ser, por tanto, de la misma época, cuando se declara que es precisamente de idéntica fábrica.

«Sobre el pavimento del templo (refiere el propio Sanchez Sarabia) existen varios vestigios de arquitectura, de gran solidez en sus preceptos, de las órdenes jónicas, corintia y compuesta. *Estos adornos son posteriores á la ereccion;* lo que se conoce, no sólo porque ya guardan los preceptos instituidos por los griegos y romanos, sino porque tambien se *demuestra su materia ménos antigua*»; y más adelante añade que «es un primor su simetría, basas y cornisas cuadrilongas de desmesurada magnitud, de órden compuesta muy caprichosa, particularmente las cornisas en el artificioso juego de sus molduras.» (*Sacristan de Pinos*, páginas 166 y 167.)

Baste con tales apuntes, por no cansar con las enfadosas y peregrinas dilucidaciones del arquitecto Alcazabista, y atengámonos para averiguar lo que hubo en este punto de realidad, y no de acalorada fantasía (áun cuando aquélla fuese tambien mentirosa y contrahecha), á la manera más natural con que el P. Mendez hace la descripcion de todo el edificio en la siguiente forma «Cerca de la altura, hácia la falda, está el sitio donde se hicieron las últimas excavaciones, que tiene descubiertas unas gradas de escalera de piedra, cuyas puntas están gastadas, al parecer, desde lo antiguo, por el uso de los que bajaban. Al pié de la última grada hay una puerta compuesta de una hermosa basa y columna á cada lado, con altura de más de un estado, que sería arco ó cuadro de la puerta; y luégo hay una ó dos gradas, tambien gastadas en la punta de su labio, y empieza un pavimento llano de piedras grandes de una pieza. Hay basas de columnas repartidas con proporcion, y unas piedras planas y grandes, con molduras de medias cañas y boceles, todo de buen gusto de arquitectura. El sitio (expresa por último) está hoy á la inclemencia.» (*Vida del P. Florez*, pág. 302.)

De estas mismas piedras planas y grandes, con molduras de medias cañas y boceles, que al P. Mendez parecieron de tan buen gusto en arquitectura, se conservan hasta hoy, por fortuna, tres que han sido encontradas en el plano en que asentaba el supuesto templo, reducido al presente, con todo el terreno á que extendieron las excavaciones, á huerto ó cármen, que lleva el nombre de su actual propietario el Sr. Lopera, el cual ha colocado por sí mismo la tercera de dichas piedras, como lo están las dos anteriores, en el pié de una pequeña habitacion que hay á la entrada del cármen por el postigo, que era ántes la de la calle del Tesoro, comprendida ahora en la extension del huerto, como lugar cerrado y tapiado que fué en virtud de la causa contra los falsificadores.

Aquí tenemos hoy una insigne muestra para juzgar de lo que serian las restantes basas y cornisas; y la simple vista de las existentes prueba con cuánta certeza dijeron los Académicos de San Fernando que aquello era todo *obra nueva* y *de algun reciente entallador de piedra*, *porque se encontraban las basas y cornisas á medio hacer*; pues tales palabras pueden hoy repetirse con la seguridad de que habian de convencer las mismas piedras al que dudase de la exactitud con que se expresaron los ilustrados representantes de nuestras Reales Academias. Hé aquí los adornos que dice Sarabia ser *posteriores á la ereccion* del templo, porque guardan ya los preceptos de griegos y romanos (que no se observan en los capiteles, los cuales hemos visto pertenecian á la Edad Media), y porque *así lo demostraba su materia ménos antigua* que la de aquellos otros, como que eran las basas y cornisas recien hechas, que para el sencillo P. Mendez resultaban tan de buen gusto de arquitectura. No alcanzaba otro mejor aquel buen amanuense que el dominante en su misma época, en la cual era excelente todo lo que ostentaba las molduras entónces más en boga, como escocias ó medias cañas, boceles, junquillos, filetes, listeles, y la multitud de menudas partes y pormenores en que los preceptistas del neoclasicismo reinante dividian y subdividian los miembros arquitectónicos. Pero la mano vulgar y el tosco cincel propio del oficio, que no se emplea en obras de arte, sino en las meramente utilitarias, ha dejado marcadas huellas indelebles hasta de la premura y ligereza con que se trabajaban tales piezas, sin pulimento en los adornos ni caras exteriores, ni áun señales de ajuste en las que habian de estar unidas con otras, que naturalmente lo hubieran adquirido por sí solas, á haberse hallado tantos siglos en mutua cohesion ó al contacto y roce ordinario y frecuente. En una palabra, si las escaleras estaban gastadas por el contínuo uso, las basas y pilastras están tan nuevas, con sus aristas tan vivas, y tan ásperas sus caras ó superficies, que sólo puestas de intento, recien salidas del taller, para indicar la imaginada traza de un edificio, sin más aplicacion que la meramente teatral ó aparente que le dieron

sus modernos autores, han podido llegar hasta nosotros, presentando los golpes del cincel y del martillo, á la vez que de relieve el error de los apologistas sinceros de su antigüedad, y la astucia y engaño con que procedieron los fautores, más que descubridores, de esta méntida fábrica, levantada de improviso sobre los cimientos conocidamente moriscos, á fin de dar calor y vida á las otras falsedades, para ellos más importantes. De igual manera fundieron los falsarios la mano correspondiente al ara de Hrcules, los vasos é instrumentos de sacrificios, y los quicios de bronce de la supuesta puerta, con peso de más de treinta libras.

Entre los artífices diversos que auxiliaban á D. Juan de Flores, entrando, como dice la causa (pág. 243), *en el secreto de sus maniobras*, se contaban los maestros Gabriel Delgado y Alonso del Ojo Dieces, el cantero Juan Fernandez, amigo especial de Flores, y que vivia en la plazuela de la parroquial de San Miguel, contigua á las excavaciones, con un oficial suyo, diestro en el arte de dar á las piedras color simulado de antigüedad, segun su escasa inteligencia.

Los tres primeros habian ya fallecido en la época del proceso, pero consta la manera como intervinieron en las fábricas supuestas, por la declaracion de don Juan de Flores, el cual ademas «previene que se encontraron inventos, en que no tuvo mezcla alguna, y aparecian con las mismas señales que las labradas de su órden, y receló, en el tiempo de las extracciones, que conspiraban en los fingimientos otros apasionados de dichas antigüedades», añadiendo en su confesion algo más adelante, «que mucha parte de las lápidas se construyó de trozos de piezas labradas, que se encontraban entre las ruinas del edificio, con lo cual se daba apariencia mejor de antigüedad á los inventos modernos.» De nuevo advierte «que no fué autor de todas las falsedades de la Alcazaba, y que cuando el declarante componia las suyas, hubo otra fábrica de monumentos de piedra»; afirmando respecto á los construidos por su mandato, que tales antigüedades contrahechas se introdujeron en las cavernas de la Alcazaba por ministerio de los dichos Juan Hernandez y su oficial, siendo la forma vária, segun la necesidad, pues los monumentos tenues, ó de corto peso, los acomodaba el artífice debajo de la capa. (*Razon del Juicio*, páginas 242, 43, 44, 45 y 46.)

Otros, dice á seguida *que eran grandes*, *labrados en piedra de la sierra de Elvira*, y entre las diversas industrias de que hubieron de valerse para este efecto, refiere la de hacerlos pedazos despues de labrados, echándoles agua estando bien caldeados al fuego, con lo cual se abrian (segun ántes se ha indicado), por ser de piedra de aquella sierra, de la cual son tambien las basas y cornisas tan caprichosas de que nos hablan Mendez y Sarabia.

D. Simon de Argote, cuasi contemporáneo de aquel ruidoso proceso, nos dejó escrito: «que cuando se hicieron las excavaciones, se descubrieron unas grandes y

muy extendidas gradas de piedra, que eran como parte de la fábrica de un grandioso templo, las que seguramente no pudo introducir allí el mismo espíritu de falsedad que condujo á otras muchas invenciones..... «Nosotros no dudamos del hecho (añade el autor citado), pero sí estamos prontos á probar hasta la evidencia que aquellas piedras no pudieron ser los restos de ningun grande edificio..... Lo que puede sospecharse con muchísima razon es, que las piedras que se han encontrado con inscripciones en aquel sitio, y otros varios troncos y bases de columnas que nosotros hemos examinado, son ruinas de la antigua Ilíberis, que se llevaron allí en varios tiempos, desde la llanura en que estuvo edificada, para la fábrica de las casas particulares de los nuevos pobladores; y que las grandes gradas subterráneas son restos de los baños públicos, que hizo construir Abu Abdalla, conocido con el nombre de Mahomed III, en la hégira 701, 1302 de Jesucristo..... Estos baños fueron despues mandados destruir por los Reyes Católicos..... Y habiéndose derribado lo que estaba sobre la superficie, quedó colmado de tierra y escombro lo demas» (27).

Sospechamos, con Argote, que los restos de aquel edificio correspondiesen á unos baños, así por haberse descubierto en varios trechos una cañería de plomo, como por las gradas que servian para bajar á un salon cuási subterráneo, más propio, de consiguiente, para aquel uso que para el de templo ó basílica, cual por otros se ha conjeturado; y creemos tambien, con aquel escritor, no debió ser obra romana, sino que fué construccion de los árabes en la parte que resultaba más antigua, con várias de las piedras ya labradas, que condujeron á la Alcazaba desde las ruinas de la inmediata ciudad de Ilíberi: lo cual hubo de acontecer, no en la época que fija Argote, demasiado reciente para el carácter que parece mostrar aquella fábrica, sino cuando se principió á despoblar y destruir la expresada ciudad romano-gótica, ó sea desde el siglo XI, con el que comenzó en Granada la dominacion de los poderosos Zeiritas.

## VII.

La mayor elevacion y el doble recinto de las murallas y torreones que levantaron aquellos reyes ó señores bereberes, constituyeron á esta parte de la Alcazaba en el lugar más fuerte y defendido por todos lados que presentaba entónces la ciudad.

Badis ben Habus, durante su prolongado y venturoso mando, y su nieto Abdallah ben Bolloquin ó Balquin, que le sucedió en el señorío de Granada, habian amontonado multitud de riquezas y tesoros, los cuales no convenia estuviesen á la

vista por completo, y al más fácil alcance de las mamos rapaces ó enemigas.

Por ello, así como el palacio de la casa del Gallo, estaba de avanzada sobre la puerta Monaita, vigilando la dilatada vega, cual el jinete de su veleta revolviendo con la lanza á todos vientos indicaba el modo de guardar la Andalucía, hubieron de construir tales reyes otro palacio ó dependencia régia en el recinto más interior de la Alcazaba, con grandes subterráneos en que ocultar mucha parte de sus riquezas; y éste parece ser el orígen de los que se encontráran en la casa contigua al edificio tantas veces citado, y á la que se daba el nombre, que tambien pudiera considerarse algo alusivo, de *Casa del Tesoro*, como aquel otro de su hermana la del Gallo.

Cuando aquellos pequeños reyes musulmanes, mal avenidos entre sí y en contínuas guerras y rivalidades, llamaron en su ayuda contra el poder siempre creciente de los cristianos al victorioso almoravide Iósuf ben Texufin, ante quien el África se humillaba sumisa, tan temible aliado, despues de haber vencido á Alfonso VI en la famosa batalla de Zalaca, volvió sus armas contra los débiles señores que habia venido á proteger, y fué su primera víctima el de Granada, Abdallah ben Balquin.

Cuentan las crónicas arábigas (Aben Aljathib, la historia de los Abaddidas, y el Cartás), que al presentarse Iósuf en ademan hostil ante los muros de esta ciudad, salió Abdallah á recibirle con grande aparato, y fué cargado de cadenas al poner el pié en la tienda de campaña que creia dispuesta para su alojamiento, concluyendo así el reinado de los Zeiritas (año 1090). El Almoravide hizo su entrada triunfal en medio de ruidosas aclamaciones, apeándose en el palacio para contemplar las riquezas que encerraba, acopiadas durante largo tiempo, y que, al decir de los escritores musulmanes, eran inmensas, prodigiosas, innumerables. Las salas estaban adornadas de alfombras, de tapices, de cortinas de grandísimo valor; por todas partes, esmeraldas, rubíes, diamantes, perlas, vasos de cristal, de plata y oro ofuscaban la vista. Habia una alhaja más notable, compuesta de cuatrocientas perlas, valorada cada una en cien ducados. Maravillóse Iósuf de aquel esplendor, y áun cuando ántes de entrar en Granada habia declarado que le pertenecian tales tesoros, llevado más de su ambicion que de la codicia, lo repartió todo generosamente entre sus capitanes.

Sabíase, sin embargo, que cuanto estaba expuesto á las miradas del público no era todavía el cúmulo entero de riquezas, y que la madre de Abdallah tenía guardados muchos objetos preciosos, por lo que se la obligó á indicar los subterráneos y cavidades en que se hallaban ocultos; y áun sospechándose de la completa sinceridad de sus declaraciones, mandó Iósuf registrar hasta los cimientos y los desaguaderos y cloacas de aquellos edificios al propio Moamil,

ministro que habia sido de Abdallah, y á quien nombró encargado de los palacios y dominios de la corona real de Granada.

Durante la dominacion de los almoravides en España, las dos colinas fortificadas, la Alcazaba y la Alhambra, que aun no habian llegado á juntarse en una sola ciudad, volvieron á ser los baluartes fronteros de dos opuestas parcialidades, recordando las luchas sangrientas de Sawar y los mozárabes de la vecina Ilbira.

Sublevados los pueblos andaluces contra la autoridad de los africanos, el príncipe Alí ben Abu Beker, gobernador de Granada, tuvo que refugiarse en las torres bermejas, desde donde hacia con los suyos frecuentes salidas para combatir á los rebeldes, miéntras éstos, dueños de las fortificaciones de la Alcazaba, recibieron en su recinto á otros parciales, que entraron por la puerta Monaita, la cual seguia siendo la exterior para la ciudad establecida en aquel cerro, segun se advierte por este suceso.

Bajo el imperio de los nuevos señores de Africa y España, los almohades, se construyeron en las cercanías de Granada otros palacios, como el de Abu Said, del que se conservan restos, á orillas de Genil (28); y los aumentos sucesivos de la poblacion vinieron por fin á reunir en un grupo más extenso los dos que se habian mantenido separados, al abrigo de sus respectivas fortalezas, rivales en ocasiones, como lo fueron más adelante con las otras agregadas, en discordias y contiendas posteriores.

La espada de San Fernando, siempre vencedora, ahuyentó de las ciudades principales de Andalucía á los sectarios del Islam, que se acogieron á Granada en mayor número, al propio tiempo que el primero de los Alhamares levantaba en ella el último de los tronos arábigo-españoles; y deseoso de fundar su dinastía, dándole asiento digno de la grandeza á que aspiraba, quiso construir un nuevo alcázar con más independencia de sus vasallos, y en posicion adecuada para la defensa y dominio de la ciudad, extendida al pié del cerro de la Alhambra.

No por ello quedaron abandonados, cual algunos han supuesto, los palacios de la Alcazaba, para el aposentamiento y morada de los reyes sucesores de aquel monarca. Ántes, al contrario, á la vez que formaban éstos los suntuosos salones y encantados jardines de la orilla izquierda del Darro, edificaban en la derecha otros palacios, colocados precisamente entre los que dejaron labrados los Zeiritas, como lo acreditan los patios é inscripciones que se conservan dentro del convento de Santa Isabel, que V., nuestro querido amigo, ha visto y copiado, comunicándonos generosamente sus traslados (29). Inútil ya, para mayor resguardo, el muro divisorio de entrambas Alcazabas, la antigua y nueva que

hemos deslindado, se comunicaron unos con otros los palacios de esta parte, (como se entrelazaban los de la Alhambra), uniéndose la construccion de los Alhamares con la casa del Tesoro por medio de la huerta, que áun se llama Real, y ha pertenecido hasta ahora al expresado convento, é incluyéndose en dicho conjunto los baños inmediatos, que en aquel tiempo ó en alguno de los anteriores pasaron ya al dominio exclusivo de los reyes, por haber entónces otros muchos para el uso público, esparcidos en el ámbito de la ciudad. El mismo Abu Abdallah, ántes citado, y más conocido por Mahomed III, fué quien construyó los grandes baños, cuyos extensos restos se ven todavía en las casas de la calle del Agua y las que rodean aquella manzana en el Albayzin, invirtiendo en ello los tributos de los cristianos y judíos, segun Aben Aljathib (MS. del Sr Gayángos).

Estaban dichos baños muy próximos, para que fuesen tan necesarios al público los primitivos de la Alcazaba, y corrian en ésta los palacios y jardines reales desde la puerta llamada despues Nueva por haber sido abierta nuevamente, hasta la puerta Monaita, constituyendo en todo aquel trayecto lo que pudiera apellidarse la *Civitas Regia*, de lo cual dan testimonio, ademas de los antiguos palacios allí en otra época edificados, el posterior del convento de Santa Isabel, la *Huerta Real* ya mencionada, el Aljibe del Rey, dicho así entre los cristianos desde los tiempos de la conquista, y el nombre anterior de la puerta Nueva, que era el de *Bib Cieda* ó *Siyada*, puerta *de la Señoría* (30).

De igual manera en la Alhambra habia huertos, baños, aposentos y mansiones más ó ménos esparcidos ó continuados, que servian de morada y de recreo para los reyes, segun su voluntad y la conveniencia respectiva de su situacion en cada cual de las estaciones.

Que habitaban con frecuencia en los de la Alcazaba, y que éstos tenian la extension y diversos compartimientos, que dejamos indicados, lo demuestran las circunstancias especiales que Hernando de Baeza cuenta, como tan enterado de ellas, en su relacion de *Las cosas que pasaron entre los Reyes de Granada.* Aunque ya impreso este curioso manuscrito en la coleccion de los bibliófilos españoles, publicándolo nuestro inolvidable amigo Emilio Lafuente Alcántara, cuya temprana muerte lloran todavía las letras y la historia, es oportuno traslademos aquí el párrafo en que se trata de aquellos huertos y palacios. Hablando de los amores del rey Muley Abul Hacen con la Romía, ó sea doña Isabel de Solís, dice de esta manera: «El Rey..... embió á el page para que la tomase y la pasase por la huerta de la casa á otro aposentamiento de otra casa que estaba junto á la dicha huerta; y todo es agora el monesterio de Santa Isabel la rreal. Y embió á llamar al mizuar, que hera la guarda mayor de su estado y persona, y su justicia mayor, y mandóle que se pasase con su guarda á la otra puerta de la casa, porque

aquella era la señal por donde se sauia que la persona rreal estaba en cualquier lugar que aquella guarda estuviese; y pasóse él allí luégo de mañana sin decir palabra á la rreyna ni á otra persona.» (páginas 7 y 8.)

El que conozca el terreno, ó consulte el plano de la Alcazaba, verá que *el otro aposentamiento de la otra casa que estaba junto á la dicha huerta*, corresponde exactamente al lado opuesto del convento de Santa Isabel, atravesando su huerta y la calle inmediata, ó sea á la llamada casa del Tesoro, frente al Algibe del Rey.

Mariangelo Accursio, que seguia la córte del emperador Cárlos V, y visitó á Granada en Julio de 1526, nos dice señalando el lugar de la inscripcion de Marco Aurelio Probo, que se hallaba tambien frente el Aljibe del Rey: *sub hostio domunculæ Algori Maurici cujusdam, prope hortos D. Isabellae, ubi regia fuit, Cechitti.* El anticuario italiano escribió, así por la pronunciacion de su idioma, el nombre del último rey granadino, Abu Abdill, á quien los cristianos, en los siglos XVI y XVII, dieron siempre la denominacion del Rey *Chico* ó *Chiquito*, con la cual designarian tambien aquella cara ó palacio en tiempo de los Reyes Católicos. Hicieron éstos merced de aquellas casas ó palacios, con su huerta ó dependencias, á D. Hernando de Zafra, su secretario, el cual labró en ellas á lo castellano, segun la frase de que usa Pedraza al referirnos el hecho, añadiendo le decian que estaban allí sus armas; pero el año de 1501 pidióle la Reina Católica edificio y huerta, en que fundó el convento de Santa Isabel. (*Histor. Ecles. de Gran.* parte III, cap. VII.)

Al partir de Granada para Barcelona dejaron encomendado los Reyes Católicos el gobierno eclesiástico, militar y político de la ciudad á un triunvirato, compuesto del Arzobispo, del Conde de Tendilla y de D. Hernando de Zafra, los cuales ensancharon calles, cuadraron plazas y arreglaron la poblacion, cometiéndose por cédula particular la disposicion del Zacatin al mencionado Hernando de Zafra. (Pedraza, *Hist. Ecles. de Gran.* parte III, cap. LX.) Bajo la administracion civil, y por el cuidado de este último, el cual habia trasladado su morada á espaldas del convento de Santa Catalina, que fundó con su mujer y lleva el apelativo de Zafra, hubo de abrirse la calle del Aljibe del Rey, llamada despues del Santo Cristo de las Azucenas, para aislar la huerta que quedaba unida al convento de Santa Isabel, derribándose entónces la parte opuesta de aquellos palacios; y por eso Accursio escribe de ella, *ubi regia fuit Cechitti*, siendo la que ya no existia la correspondiente al costado de la casa que conservó el nombre y la memoria del Tesoro, y en el cual construyeron las suyas los moriscos, sobre los antiguos cimientos, aprovechando como más consistentes en sus puertas y esquinas las piedras romanas. Tambien por entónces hubieron de abando-

narse y destruirse los baños contiguos, para quitar de la vista y la inmediacion de una casa religiosa tan considerada, el escándalo de un monumento de la sensualidad voluptuosa de los árabes, como escribe D. Simon de Argote en el pasaje ántes citado. Los demas baños, que no eran, como éstos, ya peculiares de un palacio que habia pasado del dominio régio á un señor particular, se mantuvieron destinados al uso público de los moriscos, por concesion de los Reyes Católicos; y áun cuando en tiempo del Emperador se dictó la pragmática prohibiéndoles tal uso, y mandado se derribasen aquellos edificios, no se llevó á efecto hasta el año de 1567, comenzando por los que pertenecian al patrimonio real como propiedades productivas, para que los dueños de los otros no se agraviasen, y fueron las primeras de aquella clase que se desbarataron, y vendieron las dos casas de baños que habia en el Albaycin, ó sean las de la calle del Agua y las que están á ella inmediatas (31).

De éstas, y de las otras dos que hemos citado como existentes en la carrera de Darro y al lado de la parroquial de San Andres, pueden aún reconocerse el salon central, de planta cuadrangular, con su gran bóveda esquifada, por la que se ven esparcidas sus claraboyas vidriadas, y que se halla sostenida, ó se observan sus arranques donde ha sido derribada, en los muros, ya macizos, ya arqueados que sustentan las columnas y capiteles diversos ántes referidos, como tambien los arcos que dan entrada á las alcobas ó alamies, que sirven de extremidades á las salas contiguas, cubiertas por un largo cañon de bóveda cilíndrica, la cual termina á veces á cada lado en ángulos entrantes, tomando así ademas la forma de bóveda esquifada. Hay várias de tales salas y otros aposentos ó menores divisiones paralelos ó adyacentes al salon principal; y saliendo en algunos de ellos por una puerta céntrica arqueada, se encuentra á la parte exterior el depósito del agua, siendo de notar sobre todo en los de la carrera de Darro, que á dicha puerta corresponde la bajada de un descenso ó escalera, cuya manera de salida ó de entrada, segun se considere, parece semejante á la del edificio desenterrado en el pasado siglo por los exploradores de la Alcazaba. Tambien se ve por sus planos y relaciones que aquella subida ó escalera estaba precisamente colocada, como en los citados baños, entre dos alcobas, de las cuales hicieron las supuestas capillas; y en una de ellas, valiéndose quizás de alguna pila ó baño árabe, fingieron el sepulcro del Obispo Patricio.

Del celebrado templo no se registran hoy más vestigios que las basas y cornisas mencionadas; y si bien cuando resonaron aquellas cavidades, heridos sus escombros por los picos de los falsarios, salieron á luz otras piedras y epígrafes romanos, cual los que estuvieron manifiestos hacia más de dos siglos en las casas cercanas, que daban frente á la huerta de Santa Isabel y al Aljibe del Rey,

creemos que nuestro buen amigo, el Dr. Emilio Hubner, á haber podido estudiar con más detenimiento las páginas del proceso fulminado contra tales *inventores*, y examinar las basas y cornisas por ellos labradas, ante éstas y las sombrías figuras de Flores, Medina Conde y Sanchez Sarabia, exclamaria como aquel receloso y prudente troyano de que nos habla Virgilio en los versos de su inmortal poema.

*.....Equo ne credite, Teucri,*
*Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes.*

## VIII.

Dejamos á Ilbira abandonada y sometida á una incesante y creciente despoblacion, desde que empezaron sus moradores á trasladarse á Granada, y con ellos pasó á esta ciudad la jefatura del territorio. Otros sucesos contribuyeron á fomentar el antagonismo constante de ambas ciudades, entre los cuales debe contarse la horrible matanza que en el año 1066 ejecutaron los muslimes en cerca de 4.000 judíos de Granada, á cuyo trágico fin cooperó en gran parte cierto alfaquí fanático, natural de Ilbira, llamado Abu Isahac Ibrahim ben Mesud, excitando la envidia y el ódio contra aquellos ricos y poderosos hebreos, por medio de un poema que compuso en su ciudad natal, donde se hallaba desterrado de la nueva córte.

Amotinados los musulmanes de uno y otro lugar, asaltaron el palacio real de Badis ben Habus, y mataron dentro de él al visir Iósuf, ó José, hijo de Ismail, ó Samuel, que habia buscado allí su refugio, saqueando y degollando á los demas judíos, á quienes perjudicó tanto en este caso su privanza, como ántes les habia favorecido y halagado. (Alben Aljathib, MS. de la Bibliot. de Berlin.)

A su vez los muzarabes de Ilbira padecieron tremenda persecucion, al terminar la misma centuria, por el fanatismo de los recientes y más celosos sectarios del Koran, pues cuentan tambien las historias árabes que en el año 1099 de nuestra Era fueron los granadinos á destruir, por mandato del Amir de los Almorabides, Iósuf ben Taxefin, una famosa y venerable iglesia, que conservaban los cristianos á dos tiros de aquella otra ciudad, habiendo sido en lo antiguo edificada frente á la puerta principal de Ilbira, por un gran señor de su religion, á quien cierto príncipe habia puesto á la cabeza de un numeroso ejército de romanos; y añaden que cada uno de los muslimes de Granada se trajo alguna cosa de sus despojos, ó de las que servian al culto católico (32).

Hubo de localizar en Ilbira los rencores de esta persecucion, la venida del rey D. Alfonso VI á la vega de Granada con el Cid Campeador. Reunidos

ambos en la villa de Mártos, emprendieron su marcha sobre esta ciudad, y el Rey fijó su campo por la parte montuosa, en el lugar que la historia latina del Cid llama *Libriella*, y que es indudablemente Libira, Ilbiria ó Ilbira (33).

De igual manera acrecentó la rabia islamita contra los muzárabes de estos contornos, la expedicion poco posterior de D. Alfonso de Aragon, que rodeó con su ejército la vega de Granada, y desde Maracena pasó á Pinos, debiendo cruzar por Ilbira como punto intermedio. Cerca de él, y entre Albolote y Atarfe, sentaron sus reales los desgraciados D. Pedro y D. Juan, de donde nació llamarse aquel el Cerro de los Infantes.

Tales expediciones, y las contínuas guerras y rebatos que asolaron en los siglos indicados, los campos y los pueblos de la comarca granadina, empobrecieron á su antigua capital hasta reducirla, al mediar la centuria décimacuarta, á una pequeña aldea, que con su castillo el sultan Mohammed V dió en feudo á Aben Jaldun, el autor de la célebre *Historia Universal* (34).

Aben Aljathib, tantas veces citado, historiador y geógrafo de no ménos estima, sobre todo con relacion á los sucesos y lugares de Granada, su patria, y que fué en ella secretario y visir del propio Mohammed V, señala en várias de sus obras la distancia precisa que mediaba entre la antigua y nueva capital de aquel distrito, convertido en reino poderoso y último baluarte de las huestes agarenas.

En su introduccion á la *Ihatha* (manuscrito del Sr. de Gayángos) escribe que «desde Ilbira (á Granada) hay dos parasangas y un tercio de parasanga» (35), ó sean siete millas, computándose cada parasanga por tres millas, como es harto sabido. En la misma obra, al designar por sus nombres muchos de los pueblos que se contaban en los contornos de Granada, menciona á Ilbira inmediatamente despues de *Atarf*, ó el Puntal, hoy Atarfe, hácia cuyo sitio se completan las siete millas desde esta ciudad hasta el pié de la sierra de Elvira.

El incansable viajero Áben Batutah, que visitó por aquel tiempo el reino granadino, nos dice: «Á la salida de Granada, y á la distancia de cerca de ocho millas, está una montaña, llamada de Okab (ó del Águila), y por bajo de ella la ciudad de Ilbira (36), que ahora se encuentra casi desierta y arruinada.» (*Viages de Aben Batutah*, tom. IV, páginas 372 y 373.)

En el diccionario llamado *Maracid* se amplía esta distancia á la de doce millas, por error de números, disculpable en quien compiló sus datos sin ver los lugares, más conocidos para los dos autores ya citados.

En la relacion árabe de la pérdida de Granada, que se encuentra manuscrita en el Escorial y ha sido publicada en 1863 por Marco José Müller, bajo el título de *Los últimos tiempos de aquel reino* (pág. 20.), se relata de esta manera

la toma del castillo y villa de Ilbira, que se halla omitida en las crónicas castellanas. «El dia 15 de Chumada 2.ª, año de los sucesos referidos (18 de Junio de 1486) salió el rey de los cristianos con su ejército, dirigiéndose al castillo de Ilbira, y acampó cerca dél, asentando sus bombardas y máquinas de batir; y cuando vieron los de Ilbira que les era imposible la resistencia, por lo recio de la embestida y lo apretado del cerco, pidieron seguridad para sus personas, caballos, acémilas, armas y cuanto pudieran llevar consigo de sus ajuares, y se les respondió otorgándoles la capitulacion que pedian, y que les fué cumplida por el Rey, á quien hicieron entrega del castillo, que evacuaron, saliendo todos en marcha para Granada.» Al Maccari, en sus Historias (lib. VIII), despues de referir del propio modo la entrega del castillo de Ilbira, y la salida de sus habitantes para Granada, añade que los Reyes Católicos demolieron y allanaron mucha parte de sus murallas (37).

A consecuencia de esta destruccion y del completo abandono de sus moradores, motivados una y otro por la mayor proximidad que habia entre Ilbira y Granada, no dejaron en aquélla los reyes conquistadores alcaide ni guarnicion, ni fundaron tampoco Iglesia, cual lo hicieron en los castillos y villas de Illora, Moclin, Montefrio y Colomera, ganados tambien en la misma jornada, como cuenta su crónica castellana. En ella se describe ademas la tala que entónces practicaron en la vega, asentando primero su campo en el lugar que llamaban los Ojos de Huécar (donde en su última entrada fundaron á Santa Fe), y á otro dia mudóse el campo cerca de la huerta del Rey, á la que salieron los moros, trabándose una pequeña escaramuza, durante la cual el Duque del Infantazgo pasó por el rio Genil, *junto con el camino que dicen de Elvira*; y comprometidas algunas de sus batallas en la acequia grande que rodeaba el circuito de aquella huerta, volvió en su auxilio, y tornó á perseguir los moros *por el camino de Elvira hacia la cibdad de Granada*, segun palabras de la citada crónica. (*Crón. de los Rey. Catól.*, cap. LXII.)

Aparte de las historias arábigas y cristianas, hay documentos especiales, que nos han conservado la memoria del nombre y situacion de nuestra Ilbira, como son la escritura que se custodia en el archivo de la poblacion de Granada, y se consulta para decidir las cuestiones sobre repartimientos de las aguas del rio Genil, cuya distribucion se halla arreglada en esta forma desde el siglo XIII. En ella se lee: «É un quinto para la acequia de la alcarria de Tafiar, por la cual se riega la dicha alcarria de Tafiar, y el Majair y el alcarria de Atarfe Elvira.» Los dos últimos nombres, así reunidos, aparecen de otras escrituras arábigo-castellanas como la anterior, que en el pueblo de Atarfe hubo de registrar D. Miguel Lafuente Alcántara (*Histor. de Gran.*, tom. III, pág. 113, nota 2.ª). Copia de

otra distinta nos ha comunicado nuestro querido amigo y de V., D. Leopoldo Eguilaz, en la que se marcan los límites del pago llamado hasta hoy de Elvira (38), compuesto «de setecientos marjales, poco más ó ménos, de moriscos, sin los que en él dice haber de cristianos viejos», cuyo término riegan várias acequias, y entre ellas la acequia grande casi junto á la cual tuvo asentada su tienda de campaña el Rey D. Juan el II, segun Hernando de Baeza, cuando vino con su valido, el Condestable D. Alvaro de Luna, á la famosa jornada de Sierra Elvira, ó de la Higueruela. Todo este territorio es lugar abundoso y fertilísimo, muy diverso de los áridos picos de la sierra que le domina y que «no tiene agua, ni leña, ni áun hierva», como Mármol dice al dar errada interpretacion al nombre de *Gebel Elveyra.* (Lib. I, cap. III.)

Un monumento de la misma época de la reconquista, cual es la Bula de ereccion del arzobispado de Granada, cierra el cúmulo de datos ya citados sobre la existencia y situacion de Ilbira, pues en ella se nombra la parroquia de Santa María de Atarfe, con sus anejos Elvira, Hotoya, Albulelvir y Diarcale, que todos son, en nuestro concepto y en el de nuestro amigo Eguilaz, restos dispersos de la antigua Iliberi, segun indican sus propias denominaciones.

Hemos llegado al siglo XVI, y estamos en pleno Renacimiento. ¿Qué nos dicen los viajeros y escritores de aquel tiempo, que visitaron la sierra de Elvira, saludando las ruinas de aquella ciudad, tan rica y floreciente en otra época? Andrea Navajero, que vino á Granada en el año 1526 como embajador de la república de Venecia cerca del emperador Cárlos V, cuya córte se hallaba á la sazon en esta ciudad, escribe, en la relacion de su viaje á España, lo siguiente, al marcar la ruta que emprendió despues, á su salida de Granada: «Anduvimos para llegar á Puente de Pinos tres leguas. En el camino, ántes de llegar á Puente de Pinos, en la cuesta de un monte á mano derecha, se ven muchas ruinas y vestigios de una ciudad que antiguamente fué Ilíberis, y ahora se llama Granada la Vieja: hay muchos, sin embargo, que creen que en donde hoy Granada, estuvo antiguamente Ilíberis, porque allí se hallan algunas piedras con la palabra *Iliberitani;* mas han podido ser transportadas, mayormente siendo de un lugar tan vecino.» (*Itinerario*, párr. 62.)

En una de las curiosísimas cartas que dirigió durante su viaje, con el cual corren impresas, á Juan Bautista Rannusio, su fecha en esta ciudad y á fines de Mayo del expresado año, le dice que «hay en Granada una calle principal, bastante ancha y larga, llamada la calle de Elvira, cuyo nombre lleva tambien la puerta en que termina esta calle, y se llama así con un vocablo corrompido del de Iliberis, porque salia á *Iliberis* (39), ciudad antigua, cuyos vestigios se ven á una legua léjos de Granada.»

Tenemos, pues, que el viajero veneciano distingue perfectamente las ruinas de la antigua Iliberi, señalándoles muy diverso asiento del que debe corresponder á las de Illurco, al otro extremo, casi opuesto, de la sierra de Elvira, y pasado ya el lugar de Puente Pinos (ó Pinos Puente, como se dice en la actualidad), entre dicho pueblo y el de *Illora*, el cual pudiera entenderse que retiene abreviado algo del nombre de Illurco, y sin duda por ello hay escritores que, al copiar las inscripciones de aquel municipio en Pinos Puente, llaman á éste *Illora la vieja* (40).

Áun cuando tal conjetura parezca poco aceptable para algunos críticos, que no paran mientes en la tramutacion ó derivacion de los nombres modernos, es lo cierto que todos los testimonios que declaran la posicion de Ilbira, la colocan junto al Atarfe, y hácia el comedio de la distancia que hay entre Granada y Pinos Puente, ó sea en un paraje bien distinto de este último punto; y más allá todavía, y enteramente á la otra parte de la sierra de Elvira es donde se han encontrado las inscripciones ilurconenses: de modo que entre el municipio así llamado y el de Iliberi habia tanta separacion y diferencia, por lo ménos, como la que mediaba entre los de Singilia, Anticaria, Osque y Nescania, y los muchos que pudieran citarse, situados á una legua, legua y media ó dos leguas de distancia respectiva, en la privilegiada y populosa Bética.

Verdad es que escritores de grande estudio y diligencia han hablado de ambos lugares con variedad y confusion, bastantes á inducir en otras mayores á los que han seguido inadvertidamente sus huellas; pero la falta de fijeza de los primeros servirá sólo en este caso para disculpar en los segundos la sobrada confianza.

Marineo Sículo, que vino á Granada en vida aún de los Reyes Católicos, y fué tan curioso y diligente al examinar las cosas de esta ciudad, que midió el largo y ancho de la plaza de Bibarrambla, marca igualmente la distancia precisa que habia desde la puerta de Elvira hasta las ruinas de la antigua poblacion, de la cual tomaba aquella su nombre, escribiendo: *Elveria porta dicta fuit ab Elvera civitate, quæ fuit olim ab urbe Granata pasuum millia ferme septem.* (*De Rebus Hispaniae*, lib. xx, cap. *De nominibus urbis Granatæ.*) Don Fernando de Mendoza, que compuso su obra *De Concilio Illiberritano Confirmando*, á fines del mismo siglo xvi, asegura constarle por testimonio público del agrimensor real de esta ciudad, que la antigua Illiberri distaba las siete millas á contar desde Granada: *Ab hac* (*Granata*) *Illiberrim antiquam* (41) *septimo lapide distare publica mihi fide constat regii in eadem civitate mensoris.* (*De Conc. Illib. Conf.* lib. i, cap. i.)

Admirable es la conformidad que resulta entre ambos autores, los cuales no se copiaron ciertamente el uno al otro, ni tampoco conocieron los textos árabes de Aben Aljathib y Aben Bathutah, con los que están no ménos acordes, con-

viniendo todos en que á la distancia de siete millas, con muy cortas diferencias, se hallaba para los escritores árabes la ciudad cuasi arruinada, y para los del Renacimiento los restos y vestigios, que áun conservaban el nombre de Iliberi ó de Ilbira, al pié de la sierra así llamada, y en las inmediaciones del Atarfe. El propio D. Fernando de Mendoza describe las ruinas que permanecian en su tiempo, añadiendo á sus palabras anteriores las siguientes, que no traducimos para que nada pierdan de su elegancia y energía: *Extat enim nunc (quod de Iliberi Narbonensi Plinius et Mela scripserunt) antiquae Baeticae Illiberris et magnae quondam urbis tenne vestigium: rudera enim dirutae vel cadavera potius defunctae civitatis, et parietinarum Ecclesiæ, in qua Concilium hoc habitum est, visuntur in colle, qui vulgo Mons Elviræ appellatur, quis sicut antiquæ urbis, ita et nominis non obscurum retinet vestigium* (42).

Nuestro insigne D. Diego Hurtado de Mendoza habia ya indicado en su obra póstuma, que los árabes á su entrada en esta parte de España, «primero asentaron en Libira, que antiguamente llamaban Illiberis, y nosotros Elvira, puesta en el monte contrario de donde ahora está la ciudad». (*Guerra de Granada*, libro 1); y el sagaz Luis del Mármol Carbajal opina «haber sido la antigua ciudad de Iliberia cerca de la ribera del rio Cubila, que pasa al pié de la sierra que los modernos llaman sierra Elvira, á la parte del Cierzo, donde hemos visto muchos vestigios y señales de edificios antiquísimos. Y los moradores de los lugares comarcanos se fatigan en vano, cavando en ellos, pensando hallar tesoros, y han hallado allí medallas muy antiguas, de tiempo de gentiles.» (*Historia del rebelion y castigo de los moriscos*, lib. 1, cap. III.)

De otro descubrimiento mucho más importante nos da noticia el ilustre comentador ántes citado del Concilio Illiberritano. Hablando de la admirable religiosidad y prudencia del obispo Flavio, que asistió á aquella católica asamblea como prelado de la propia ciudad en que tuvo lugar su celebracion, dice que, «celoso por contener el ánimo de sus habitantes propenso al culto de los ídolos (cuya conservacion en casa de los fieles habia sido prohibida, señaladamente en el cánon 41), para que acaso luégo pudiesen ser destruidos más fácilmente, procuró que miéntras la condenacion del Concilio llegaba á formar costumbre, todas ó las más de las imágenes de los ídolos que habia en Illiberris fuesen derribadas y abatidas; y algunos de tales simulacros (escribe á continuacion nuestro D. Fernando de Mendoza) sacaron de allí, cubiertas de tierra, hace algunos años, los vecinos de Granada: un Apolo con su instrumento músico, una Vénus con Cupido al lado, un Baco con un Sátiro recostado sobre un odre de vino, y el último, creido un Esculapio; todos labrados con admirable artificio, y que, tenidos en grande estima para memoria de tanta antigüedad, se conservan

en la casa Real de esta misma ciudad.» (*De Concilio Illiberritano Confirm.*, lib. I, cap. X.)

De tan notabilísimo hallazgo de los ídolos de la antigua Ilíberi, desenterrados en el siglo XVI entre las ruinas de aquella ciudad, nos asegura, fijando el año en que se realizó, D. Justo Antolinez, en su *Historia de Granada*, todavía inédita, el cual recorrió, ántes de componerla, los lugares á que se refiere, como Visitador Eclesiástico que fué de esta diócesis, en la que ejerció varios cargos semejantes, hasta que fué elevado á obispo de Tortosa. Hé aquí sus palabras, entre las que alude á la estampa ó lámina de tales ruinas, que hubo, con otras, de grabarse, aunque no se llegó á imprimir la obra, censurada ya para este efecto en 1611: «Yo he visto el sitio de Illiberis, que es el que mostrará su estampa; y para entender que allí, y no en el de Granada, estuvo fundada, basta la comun tradicion, y el nombre de la sierra que confina con él, á la cual llaman la sierra de Elvira; y el haber hoy en Granada una calle y puerta principal que llaman la de Elvira, porque por ella se sale al sitio donde estuvo fundada la ciudad de Illiberis, que á ser Granada Illiberis, no tomára la calle y puerta la denominacion de su misma ciudad. Hácenme fuerza para entender que allí estuvo fundada la ciudad de Illiberis, las grandes ruinas, vestigios que se muestran en esta estampa, y el haberse hallado en este sitio, el año de mil quinientos y cuarenta y cinco, muchos ídolos, y asi mesmo en diferentes tiempos muchas inscripciones romanas, que se han llevado á diferentes partes.» (*Hist. Ecles. de Gran.* cap. II.)

Tal circunstancia de estar enterrados, quizás de propósito, los ídolos de Ilíberi, y áun más sepultados por las ruinas posteriores, pudiera explicar el fenómeno arqueológico (por decirlo así) de no haberse hallado ídolo ninguno en la Alcazaba de Granada, como afirma en su tiempo Bermudez de Pedraza (*Historia Ecles. de Gran.* part., 1.ª, cap XVII), ó de que entre tantos restos romanos, descubiertos en ella en diversas épocas, no se encontrase ni una sola memoria dedicada á los dioses del Olimpo, segun observa el Sr. Fernandez-Guerra en su Carta á D. Manuel Cañete.

Los moros fácilmente trasladaron inscripciones honorarias, grabadas en piedras aisladas, basas, columnas y fragmentos despedazados de edificios que se encontraban sobre la haz del terreno, ó se mantenian de pié entre los escombros; pero no trasportaron *ídolos ningunos*, porque estaban enterrados, y permanecieron ocultos, hasta que el espíritu investigador del Renacimiento los halló y colocó en la Real casa de Castilla (en la Alhambra), ó palacio de Cárlos V, donde parece hubo de verlos todavía Pedraza (*Hist. Eccl.*, parte 1.ª, capítulo XVII), habiendo luégo por nuestra incuria desaparecido, (43); y con ellos, puede casi asegurarse se perdió el recuerdo de las ruinas de la antigua Illiberris, hasta

que otro descubrimiento casual, al cabo de tres siglos (en 1842), vino á despertar la curiosidad y el entusiasmo de los granadinos, que se trasladaron al pié de Sierra Elvira, para registrar el vasto cementerio, que junto al Atarfe habia aparecido. Los cadáveres de la difunta ciudad, como la llama con enérgica expresion D. Fernando de Mendoza, podriamos decir que se removieron en sus sepulcros, y la antigua Ilíberi se levantó de sus ya olvidadas ruinas. «Exceden de doscientas las sepulturas que en muy pocos dias se han abierto» (escribe el señor D. Miguel Lafuente Alcántara, que con tal motivo visitó entónces aquellos sitios); «se encuentran en ellas esqueletos íntegros, cuyas descarnadas manos se ven adornadas con los anillos signatorios de los caballeros romanos; algunos conservan en la boca las monedas romanas, y casi todos la ánfora sepulcral en la cabecera. Unos tienen brazaletes ricos de oro y de plata, cuentas de ámbar y de cristal, pendientes de plata con rarísimos adornos; otros, restos de armadura y piezas desconocidas, figuras de cuadrúpedos y antiguallas y menudencias, cuyo uso no adivinamos hoy.» (*Histor. de Gran.*, tomo 1, páginas 364 y siguientes.)

El Sr. D. Nicolas Peñalver y Lopez, arrebatado á nuestra Academia ántes de haber tomado posesion en ella, hizo litografiar una curiosa lámina de varios de estos objetos, que acompañó á su monografía titulada *El cementerio de Sierra Elvira*, publicada en el periódico *La Alhambra* (44).

Todos los esqueletos se encontraron con los piés al Oriente, y algunos de los anillos signatorios, aunque de ruda labor, representaban claramente la cruz y las palomas, emblema de nuestra sagrada Religion (45). Y ahora preguntamos nosotros: ¿Cómo es que en las excavaciones de la Alcazaba, segun las palabras de nuestro compañero el Sr. Fernandez-Guerra, en su Carta ántes citada, «en tantos monumentos civiles, en tantos restos de piés, manos y cabezas de estatuas, de capiteles, columnas, pedestales y cornisas, en las várias lucernas, jarros, vasijas de vidrio, piezas de ámbar, oro, marfil y bronce, ni en diferentes adornos mujeriles, *pareció ninguna señal del cristianismo?*» ¿Cómo no encontrarse ni una tumba cristiana ni una cruz en la ciudad romano-gótica tan célebre por el Concilio en ella reunido, tan animosa en las luchas acometidas por los mozárabes, y que presenta en su catálogo de obispos una serie no interrumpida durante los tres siglos siguientes á la invasion del Islamismo? Fenómeno es éste de las excavaciones de la Alcazaba, igual al de no encontrarse allí «ni una sola memoria dedicada á los dioses del Olimpo.» Bien lo comprendieron los falsificadores del pasado siglo, y para llenar este vacío aparecieron entónces sepulcros de obispos poco ménos que en las catacumbas de San Calixto, inscripciones cristianas y hasta un crucifijo; todo forjado de sus manos y pura impostura. Pero si allí estuvo Illiberris, algo de esto debiera encontrarse en medio de tanto

capitel como se supone y tantos trozos de columnas y epígrafes gentílicos.

Nada dirémos á V., por harto conocidos, acerca de los recientes descubrimientos, practicados en el año de 1868, al restaurarse la carretera de Granada á Pinos, ó sea la direccion que debia llevar el antiguo camino de Elvira, perdido desde la reconquista. Causaron viva sensacion en los ánimos las antiguallas encontradas y restos de los edificios, con que se tropezó en la via al lado de los baños thermales de Elvira (46); pero ya se han perdido, como las del cementerio, y nos parece debe perderse tambien la esperanza de que se hallen nuevos datos ni monumentos para esclarecer la existencia de la antigua Ilíberi.

¿Tendrá igual suerte la presente carta, relegándola la posteridad al olvido? Es muy de temer, si V. no nos favorece con su ilustrada pluma. Sólo queremos advertirle, para concluir, que está muy léjos de nosotros la idea de rebajar en lo más mínimo las glorias de su patria, la hermosa Granada. Antes, al contrairo, creemos á esta ciudad legítima heredera de todas las de la célebre Ilíberi, realzándola más todavía en la época de la reconquista, haber sido cuna de un Suarez y un Fray Luis de Granada, maestros consumados en las ciencias y elocuencia sagradas; de un Mármol y un Hurtado de Mendoza, ornamentos de nuestra historia; de un Cano y un Atanasio Bocanegra, de imperecedero renombre para las Bellas Artes; y si V., por su excesiva modestia, no alcanza algun dia puesto tan distinguido entre los hijos de la ciudad de las mil torres y pasadas maravillas, lo ocupa hace ya tiempo en el corazon de sus verdaderos y buenos amigos,

JOSÉ OLIVER Y HURTADO. MANUEL OLIVER Y HURTADO.

*Granada*, 1.° *de Enero de* 1870.

---

# ANTIGÜEDADES PREHISTÓRICAS
## DE GALICIA.

### CARTA SEGUNDA.

SR. D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

*Mondoñedo*, 2 *de Julio de* 1870.

Mi querido amigo: Por no caer en contradiccion conmigo mismo comenzando á tratar, bajo el título de *Antigüedades prehistóricas*, de monumentos que pudieran no ser *prehistóricos*; y no porque tenga al descubrimiento de que voy á hablar á V. por el más importante, aunque en sí lo sea, de los que he hecho; ni porque la materia que con él se roza sea la que yo creo dominar mejor, doy principio á mis noticias con la de una curiosísima *cueva osuaria*, y de lo que de ella y á mi presencia se ha extraido.

El terreno de la comarca, campo de mis exploraciones arqueológicas, es, ó granítico ó pizarroso, y ademas, y excepcionalmente, aparecen algunos montes de caliza de transicion. Uno de éstos es el de *Sarrapio*, formado de capas con muy pronunciada inclinacion al E., y situado como á dos kilómetros de la márgen izquierda del Masma, y á pocos más de la costa, que en no corta extension, y al mismo tiempo que la ciudad de Mondoñedo, la villa y ex-monasterio de Villanueva de Lorenzana y las parroquias rurales de Cabarcos y las ribereñas del Masma, desde la cima del monte se domina.

El nombre Sarrapio, comun á varios lugares de Galicia, significa en el dialecto del país *sarro* ó *relex*, y trae á la memoria el *Serapeion* de Egipto, templo dedicado á la deidad hija de la fusion, realizada por los Tolomeos, de la teogonía griega y de la teogonía egipcia; y despierta la sospecha—reforzada con existir á corta distancia, un kilómetro al S., un lugar con su capilla, que lleva

el nombre griego *Grove*—de si hubo por allí algo del misterioso culto de Serapis, dios del comercio, importado por navegantes griegos, fenicios ó áun egipcios.

Lo que sí resulta innegable, merced á mi descubrimiento, es que en una época remotísima,—cuya fijacion abandono, por hoy, á quien con mayores fuerzas que las mias se contemple,—estaba el país habitado por hombres trogloditas, que parece desconocian el uso de toda clase de metales.

Dos cuevas hay en el monte Sarrapis, una en cada una de sus suaves y amenas laderas. Cuyas dos cuevas dicen que en algun tiempo se comunicaban entre sí; lo que bien pudo ser así, aunque de ello no se conserva ahora el menor indicio, pero en todo caso existiria esa comunicacion en los tiempos anteriores á la fecha que representan los objetos que se han hallado en una de ellas.

Es ésta la que tiene su entrada por la falda occidental, á más de dos tercios de la altura del monte—el que no la tendrá mucho mayor de 400 metros sobre el nivel del mar, y de 300 sobre el del inmediato Masma.—Despues de bajar, con el indispensable auxilio de una escalera, casi cuatro metros desde la boca, estrecha, pero no incómoda, me encontré en un callejon casi recto, de anchura y altura muy várias; la primera de uno á tres metros, y la otra de dos á seis, y de 17 de largo, descendente en rápida pendiente y en direccion O. E., perpendicular á la boca y al eje mayor del monte. Caprichosas estalactitas tapizaban las paredes y parte del techo, y gruesas piedras y abundante casquijo formaban el pavimento, y se terminaba bruscamente la cueva por un córte casi vertical de la peña.

Allí, en el mismo fondo, hice practicar una excavacion, que, por las dificultades y peligros con que se tropezó, no pudo pasar de tres metros, ni se logró encontrar el suelo natural de la cueva. Pero en el hueco excavado, que vendria á ser como de metro y medio cúbico, se cortó un verdadero filon *paleonto-arqueológico*.

Estaba relleno de piedras revueltas con huesos, tierra barrosa y algun carbon, y las unas y los otros tenian un baño de carbonato de cal, segregado del agua que escurre de las paredes, y cuyo espesor varía desde un milímetro á quince, en relacion á la mayor ó menor distancia á que se hallaban del centro de la cueva; de modo que las piedras y huesos colocados hácia él, donde aparecia la tierra húmeda, no tenian baño ninguno, ó era muy ligero; los de los lados le tenian ya más espeso, y adherencias más considerables del mismo carbonato, á medida que se acercaban á las paredes; y los inmediatos á ellas, y en particular á la del N., formaban con las mismas una compacta y dura masa.

Avanzaba, pues, desde las paredes de la cueva una concrecion estalactítica, que

se infiltraba por entre las piedras y huesos, rellenando los huecos que ántes ocupaba la tierra barrosa, arrojada de allí por el agua que corria, y que con el trascurso del tiempo hubiese llegado á convertir todo el hueco en una cristalina incrustacion, como ya habia sucedido en un punto, á 2,50 metros de profundidad, en que la cueva se estrecha hasta convertirse en una grieta de 30 á 40 centímetros de ancho, donde los huesos y piedras estaban completamente envueltos en la brillante masa calcárea que atravesaba de un lado á otro aquella estrechura en una profundidad de algunos centímetros, prolongándose por abajo en menudas estalacticas al volverse á ensanchar la cueva.

Así que fueron removidas las primeras piedras y algunos centímetros de casquijo de la superficie del suelo de la cueva, aparecieron dos huesos largos de un gran cuadrúpedo, y en seguida otros muchos semejantes, pero cortados al traves y á más ó ménos distancia de la articulacion; y ademas algunas vértebras y otros huesos, muchos con claros y curiosos córtes, y uno, el más notable, recortado en forma de cuchilla, de gracioso perfil. Esta brecha huesosa contenia algunos carbones y alcanzaba bien dos metros de profundidad. Despues habia un pequeño espacio relleno casi exclusivamente de piedras y barro, y más abajo volvieron á aparecer el carbon y los huesos en no menor abundancia que ántes, y entre éstos muchos largos cortados y algunos con una gruesa y negra costra carbonizada por la articulacion; unos cuantos delgados afilados para convertirlos en punzones; pedazos de grandes astas, huesos de la cabeza, ilíacos, omoplatos y vértebras, y algunos otros, en proporcion muy desigual al número de los huesos largos hallados; y extraordinaria cantidad de dientes caninos de carnívoro grande y molares de rumiante, y muelas prismáticas de tamaño monstruoso.

Ademas, en esta parte de la excavacion, la más profunda, aparecieron ciertas piedras calizas y pizarrosas, y algunos pedazos de estalactita, labrados—al parecer—en forma de puntas de flecha ó de lanza, de las conocidas por de tipo de Moustiers, y de hachas, una de ellas irrecusable, de agudo córte, y otras dos piedras de formas extrañas y con evidentes señales de trabajo humano, parecidas á crestas de hachas, ó sea el extremo opuesto al córte, labrada la una en figura de tosca garra, y presentando la otra una gran porcion de elipse como de un agujero que, por lo visto, tenía para colgarse el hacha de que formaba parte.

Estas piedras, y los huesos labrados y los cortados, atestiguan la coexistencia del hombre con los animales cuyos restos ha guardado *a furada dos cas* por considerable número de siglos, y no necesito decir á V. que los huesos largos fueron cortados para extraer el tuétano, al que eran sumamente aficionados los hom-

bres prehistóricos, y tanto, que se cree que era su más preciado manjar, y que estaba reservado para el jefe, como sucede aún entre algunos salvajes antropófagos. Pero es un detalle curioso el que roto el hueso le ponian al fuego para que el tuétano se calentase y derritiese, como se comprueba con los huesos que he encontrado quemados, si no es que los tales huesos, verdaderas vasijas, cuya cavidad llega en algunos á tener cuatro centímetros de ancho, se utilizaban despues como cazuelas para calentar el alimento.

De la proporcion en que aparecieron los huesos largos respecto á los demas huesos hallados, que fué de 30 huesos largos cortados para 20 vértebras, 4 ilíacos, 4 omoplatos y 6 costillas, se desprende que—como se ha observado en las cuevas del Perigord—no llevaban á la vivienda sino la parte más utilizable del animal. Y pudiera ser tambien que *a furada dos cas* hubiese servido de régia morada á un jefe troglodita y su familia, y que por esta razon se llevasen á ella todos los huesos que contenian tuétano; y en ese caso la preciosa cuchilla de hueso, delicadamente trabajada con finos córtes en bisel y agudas aristas por la cara correspondiente al interior del hueso, y la irrecusable hacha, labrada curiosamente, de un grueso y cristalino pedazo de caliza con corvo y afilado córte; objetos ambos que por sí mismos se denuncian como de singular valor y estimacion, que con el mayor esmero se conservaban, serian tal vez insignias de la suprema autoridad, y la coleccion de muelas y colmillos, que si no estaban destinados al adorno personal—aunque en ninguno de ellos se encuentra señal de engarce ni de engaste—servirian de medio de cambio, verdadera moneda; constituirian el preciado tesoro del soberano. Y debo advertir á V. que la tradicion viene en cierto modo á confirmar la idea de que *a furada dos cas* hubiese sido morada régia, al llamar *cueva del Rey Cintoulo* á otra situada en un monte, algunos kilómetros al S. de Sarrapio, donde algo semejante á lo que acabo de relacionar á V. he encontrado, y mucho más espero hallar. ¿A qué animales pertenecen los huesos hallados en *a furada dos cas?* ¿A qué época se debe asignar ese depósito?

Usted me dispensará por hoy de responder á estas preguntas, ya que, por ser consecuente, he inaugurado mis noticias *prehistóricas* con la de esa cueva, no caiga en inconsecuencia al internarme desde el primer momento en el deleznable terreno *geolo-paleontológico.*

De V. siempre afectísimo y antiguo amigo, Q. B. S. M.,

JOSÉ VILLAAMIL Y CASTRO.

---

## CARTA TERCERA.

SR. D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

*Mondoñedo*, 1.° *de Setiembre de* 1870.

Mi querido amigo: Especie novísima era, muy poco tiempo atras, la que da asunto á esta mi carta, y aunque ha perdido ya, como V. verá, mucha parte de su novedad, alguna conserva todavía, si no ella misma en sí, la curiosa noticia en que se funda.

Para llegar á conocer el verdadero destino de ciertos monumentos prehistóricos, creo yo que es tan provechoso como hasta ahora descuidado ha sido, el estudio de los documentos de la Edad-Media, en los que se hallan frecuentes menciones de esos tales monumentos en los señalamientos de lindes de territorios y heredades; pues que los nombres con que se designan, y tal cual circunstancia que á veces se agrega sobre su forma ó sobre la idea que de ellos tenian el notario ó los otorgantes, son datos riquísimos para caminar con firmeza en el terreno no siempre seguro de las inducciones arqueológicas.

De las noticias prehistóricas en general, tomadas de esos documentos, pienso hablar á V., ántes de mucho tiempo, con la extension que una carta para no ser empalagosa permite, y por hoy me limito á comunicar á V. una de las más peregrinas que en ellos he encontrado.

Usted bien sabe que los arqueólogos daneses han abandonado hoy completamente las antiguas ideas, que hacian considerar á los dolmenes, ya como altares, ya como puntos de reuniones religiosas ó judiciales; que la opinion de que las cámaras de gigantes sean antiguas habitaciones trasformadas en sepulcros, tiene algunos partidarios y recibe un cierto grado de probabilidad de la presencia en los pasillos ó corredores que dan acceso á esas cámaras, de piedras dispuestas como para servir de umbral y de jambas á una puerta; que el profesor Steenstrup, principal descubridor de los célebres Kjœkkenmoeddings de Dinamarca, cree que efectivamenee los dolmenes pueden haber sido habitaciones, y que M. Nilsson es de opinion, y de ella participa el respetable M. Lubbock, que los llamados corredores cubiertos (*allées couvertes*) no son otra cosa que antiguas viviendas, convertidas en sepulturas á la muerte de sus propietarios.

Por mi parte puedo asegurar á V. que, si no ántes de que arqueólogos tan dis-

tinguidos formulasen esa opinion, ántes sí de tener conocimiento de ella, abrigaba yo mis sospechas, despertadas por cierta extraña frase, encontrada en un documento del siglo XI, de que los dolmenes habian servido de moradas, y no en tiempo muy remoto.

En uno de los varios preciosos cartularios que constituian el hoy disperso tesoro paleográfico de la catedral de Lugo, hallé yo un privilegio, verdadera carta-puebla de esa ciudad, expedido por Alfonso V en 1027, y en él la siguiente curiosa cláusula: *Omnes autem homicidiantes rausi facientes fures et criminosi per qualiue illos occasione acciderit et in istos terminos moram facere uoluerint non inquirent super eos ipsam calumpniam et conmorent et populent ipsam ciuitatem et laborent illas archas et habitent in eas.*

Posible y hasta fácil es que no encuentre V. en estas palabras otra cosa que una bastante comun concesion hecha á ciertos delincuentes para venir libremente á repoblar á Lugo con la obligacion de trabajar y habitar dentro de los términos señalados. Pero, como no es ésa la única interpretacion—á V. bien se le alcanza—que á las tales palabras puede darse, y como á lo que hoy mismo en el país se llama *arcas* no es otra cosa que á los dolmenes, y como en dos pactos celebrados en el anterior siglo X, entre varios condes del territorio gallego y los obispos lucenses Ordoño y Hermenegildo, sobre la repoblacion de esa misma ciudad de Lugo se estipuló: en el primero, del año 910—que se halla en el mismo *tumbo* que el privilegio de 1027—que los condes habian de labrar las casas ó cabañas de la ciudad, que estaban destruidas en el breve plazo que media desde el 7 de Junio, fecha del documento, al dia de San Pedro, en el que habian de estar concluidas;— *laboremus casas qui sunt destructas de ista ciuitate luco..... pro diem sancti Petri sit omnem illam operam completam;*—y en el segundo, de 951 (?), publicado en los apéndices al tom. XL de la *Esp. Sagr.*, que los mismos condes habian de hacer las casas desde el 1.º de Noviembre al dia de San Martin,—*et ipso die venientem S. Martini demus vobis ipsas casas constructas, et nos intus cum omnibus nostris rebus perpetim habitantes;*—despiértase vivo recelo de si el sentido recto de la tal cláusula será el de que los delincuentes que allí se enumeran, habian de construir *arcas* propiamente dichas, ó *dolmenes*, y habian de morar en ellas. La especie de que en tiempos, relativamente á los prehistóricos, inmediatos á los modernos se construian *dolmenes* para habitar en ellos es de tal gravedad y trascendencia, y por de pronto tan aventurada, que con haberla enunciado, sin tratar de sostenerla, me temo haberme aventurado mucho.

Sin embargo, y sin necesidad de acudir al recurso, un tanto gastado, del error de copia, considerando á la palabra *archas* como escrita en vez de *casas*, puede admitirse que esa palabra se aplicó, no para determinar un verdadero mo-

numento megalítico, sino como equivalente á la de *casas*, cuya equivalencia provendria del recuerdo de cuando las *arcas* eran viviendas, si es que algunas de ellas no lo eran todavía.

La misma palabra *archa* ó *arca* la habrá V. visto usada con mucha frecuencia en documentos de esa época. Tocante á Galicia, en la fundacion del monasterio de Esperotano, que estuvo situado en la orilla gallega del Eo, hecha en 775,—*Esp. Sagr.*, XVIII, Ap.,—se marcó entre los términos *locum qui dicitur Arcas*, en la donacion que un siglo despues, en 877, hizo Alfonso III al obispo de Mondoñedo, Rosendo, de la villa de Arena, junto á Vivero—inédita, figura entre sus lindes *arcam petream*, y entre los que se señalaron á la antigua sede Bumiense en 921, *arca pitrinea* y *arca qui sedet sculta in petra*,—*Esp. Sagr.*, XVIII, Ap.,—en los que á esta misma antigua sede señalára en 877 Alfonso III, cuando la agregó ó donó á la Mindoniense,—*Esp. Sagr.*, XVIII., Ap.,—aparece *aggeres et arcas principales quæ dividunt inter Bumio et palmarium..... et inde per aggeres et petras fixas usque arcam scultam in petra*; y en el privilegio de Alfonso III á la iglesia de Lugo, de 897,—*Esp. Sagr.*, XL, Ap.,—se dice terminantemente *aggeres vel arcas*; lo mismo que en la *Lex Wisigoth.*, citada en du-Cange—palabra *arca*—*aggeres terræ sive arcas*; género de sinonimia de que ahora presentaré á V. un ejemplo práctico. En tiempos posteriores se continuó citando las *arcas*, como en la donacion que Alfonso VII hizo en 1132 á la iglesia de Orense del monasterio de *Servo Dei*,—*Esp. Sagr.*, XVII, Ap.,—donde se lee, entre los linderos *ad arcas*; y en la que él mismo hizo en 1140 al monasterio de Oya, del eremitorio de San Cosme y de la villa de Erizana,—*Esp. Sagr.*, XXII Ap.,—en la que el primero se limitó *per arcam quæ dicitur de Sobereira* y *per arcam de Montouto*.

Mi antiguo amigo Murguía citó en el tom. I de su interrumpida *Historia*, pág. 516,—como V. recordará,—varios de los *dolmenes* de Galicia, que por los naturales son llamados *arcas*; como la *arca* de la Piosa, la de Oyas y la de Vimianzo. Yo he visitado las *arcas* de Padorno y de Sinás,—distantes uno de otro punto pocos kilómetros, y ambos al S. del valle de Oro, partido judicial de esta ciudad,—que no son otra cosa que pequeños *dolmenes* bastante destrozados; y llámase *Monte d' Arca* el que se alza al S. de este valle de Mondoñedo, y en cuya cima se conserva uno de los tantos *castros*, que por aquí á cada paso se encuentran, confirmacion de la sinonimia establecida entre *aggeres* y *arcas*, de que he hablado á V., y semejante á la que tambien parece se estableció entre los *castros* y los *túmulos*, ó *madorras* ó *mamoas*; pues que al castro que hay en ese mismo *Monte d'Arca* le llaman *madorra* los vecinos del lugar, y en documentos de los siglos XI y XII se cita al gran castro de Villamar, parroquia de San Justo de Ca-

barcos, enfrente al kilómetro 47 de la carretera de Villalba á Oviedo, con los nombres de *mamonas Sancti Justi* y *mamulas Sancti Justi*. De todo esto parece desprenderse que las *arcas* ó *dolmenes* fueron llamados *aggeres* por el *tumulus* que los envolvia, y que los castros se llamaron *mamonas* por las que en ellos se encuentran; tomando en este caso el contenido por el continente.

Las *arcas* que yo he reconocido, únicas de que tengo noticia que existan en el país, no son verdaderos monumentos *megalíticos* ó de grandes piedras, pues que las mayores de éstas no pasan de 1,50 metros de alto por 2,50 de largo y 17 centímetros de grueso; si bien las tapas debian llegar á 2,50 por 3 metros, dimensiones poco diferentes de las de algunos de los numerosos *dolmenes* de la Lozere, que son tambien idénticos á estas *arcas*, en cuanto á los *tumulus* que no totalmente los cubren.

La *arca* de Padorno, mucho más completa que las dos de Sinás, formaba un rectángulo de 2,08 metros de largo por 94 centímetros de ancho, cerrado por cuatro piedras de 1,50 de alto y 15 centímetros de grueso, y cubierto por una tapa de 17 de grueso 1,90 metros de ancho y unos 3,50 de largo, voladiza de 20 á 60 centímetros sobre lás piedras plantadas verticalmente. De éstas se conservan intactas la del costado O. y la de la cabecera N.; la del otro costado está partida en tres pedazos en sentido de su longitud, de los que el de más al S., como la de la cabecera, y un gran pedazo de la tapa del mismo lado, han desaparecido y deben estar enterrados entre el cascajo del túmulo removido para registrarle. El resto de la tapa está partido en dos pedazos; el uno, que pasa de la mitad de toda ella, se mantiene en su sitio sobre la cebecera intacta, y el otro aparece derribado sobre el *gallball*. El cróquis adjunto dará á V. más cabal idea de su disposicion y estado actual.

El de las dos *arcas* de Sinás deja mucho más que desear, y apénas es suficiente para revelarnos que eran muy semejantes, si no idénticas, á la de Padorno. Difieren sí en la clase y grueso de las piedras, que en Padorno son de pizarra anfibológica, y en Sinás más gruesas y de granito sacado en el mismo terreno.

De lo que se halló en esas arcas cuando fueron registradas, refiere la tradicion popular haber sido cuantiosos tesoros, y de una de las de Sinás en particular, que cierto feligrés de la cercana parroquia de Santa María del Pereiro, tanto sacó de ella, que regaló una cruz procesional de plata á cada una de las veintitantas parroquias del valle de Oro, ménos á la suya, por haberse negado sus vecinos á auxiliarle en su empresa exploradora. Ninguna otra noticia he podido adquirir sobre si en ellas se encontró objeto alguno.

Voy, por último, á llamar á V. la atencion sobre una circunstancia que presta tambien algun apoyo á la idea de que los *dolmenes* en general, y en particular

las *arcas* gallegas, hayan sido viviendas. Los *cromlechs* de la India meridional son considerados por los indígenas como habitaciones de una raza extinguida, y como tales los tomó tambien el ingeniero M. Colle, sorprendido por la falta de viviendas de esos pueblos, cuyos monumentos sepulcrales son tan duraderos; y esos *cromlechs* ó *dolmenes* ofrecen gran semejanza con nuestras *arcas*, segun la descripcion que de ellos apareció en el número correspondiente al mes de Setiembre del próximo pasado año, de la revista *Matériaux pour l'histoire de l' homme.* Y me despido por hoy de V., permitiéndome hacer la siguiente consideracion: ¿las *casas* que los condes se obligaron á hacer en Lugo en los cortos plazos de veinte y de once dias, serian formadas de grandes piedras puestas de canto, para cuya construccion no se exigia sino escaso tiempo; en una palabra, verdaderos *dolmenes* ó *arcas?*

De V. siempre afectísimo y verdadero amigo, Q. B. S. M.,

JOSÉ VILLAAMIL Y CASTRO.

---

# DOCUMENTOS INÉDITOS

QUE PUEDEN SERVIR

# PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL.

---

## VASOS BERNEGALES Y OTRAS DIVERSAS PIEZAS DE CRISTAL.

SIGLO XVI.

Testamentaría de Felipe II (Pág. 485).—Archivo de Palacio.

—Una garrafilla de cristal de roca, que hará tres onzas, en tres piezas, el cuerpo labrado por lo alto y bajo de gallones, y por el medio tres colgantes de flores, con pié y cuello juntado con dos guarnicioncitas de oro, y á la redonda del pié otra guarnicioncita de oro todas esmaltadas y talladas de blanco y negro.—En su caja núm. 33.—En 30 ducados.

—Otra pieza de cristal de pié alto redondo con tres ochavos alechuguillados que dió á S. M. el Marqués de Denia, en cada ochavo labrada una venera, el pié liso juntado con dos botones de oro sin ningun esmalte.—En su caja núm. 34.—En 30 ducados.

—Una pieza de cristal en dos, partida por medio, que ambas juntas es un agua-manil con asa de oro hecha á modo de carton esmaltada de blanco, verde, rojo y turqui, con un mascaron en el remate que ase en el brocal; pártese en dos con una moldura de oro esmaltada de blanco, que queda en la pieza alta, la cual tiene su suelo de cristal y dividida á modo de jarro, y la otra pieza de la parte de abajo es una copa con pié y un boton de oro con que se junta, labrado el cuerpo por defuera de gallones y una montería con perros, árboles, animales y hombres, y la pieza alta de ramos y aves, metida en su caja de madera cubierta de cuero negro dorada, forrada en terciopelo verde.—Núm. 35.—Em-

bióla á S. M. el Condestable de Castilla de Milan. Recibióla del dicho Antonio Voto.—En 130 ducados.

—Una fuente de cristal que el cuerpo de ella es un vaso redondo abierto por lo alto que tiene un rostro, pico, ojos y alas de mochuelo; los ojos de dos esmeraldas, con dos piernas y piés que parecen de leon juntados con unos botones de oro y debajo del pico una llave de oro de tornillo como de fuente por donde cae el agua en una canal de cristal de una sesma de largo, que sirve de bebedero, labrado en ella unas hojas y los dichos piés y canal sirven de pié y asiento de la dicha pieza. Embióla á S. M. el dicho Condestable.—En su caja núm. 36.—Recibióla del dicho Antonio Voto.—En 80 ducados.

—Una pieza de cristal de pié alto con su tapador, de hechura de tortuga; el baso principal labrado en él por defuera una gran venera, el pié y balaustre liso y el tapador es una pieza de por sí con su suelo, y la cubierta labrada como venera con unas florecillas y ramos; tiene á un lado un cañon que sirve de bebedero, y al otro una colilla de tortuga. El suelo está labrado de unos lazos y ramos, y toda la dicha pieza tiene cinco guarniciones de oro y una sortija de cristal por remate en su caja núm. 50, que estaba en las dichas alacenas.—En 60 ducados.

—Un baso de cristal de pié alto, todo liso, la copa en triángulo con tres bebederos en las esquinas de hechura de candil, con unos ramos tallados en el cuerpo por defuera. El pié y balaustre liso con dos guarnicioncitas de oro, una en la juntura del pié y otra de la copa en su caja núm. 51.—En 40 ducados.

—Una redomilla de cristal, chata, labrado el cuerpo á manera de puntas de diamantes, con dos guarnicioncicas de oro en el pié, en caja cubierta de cuero negro dorado, forrado en terciopelo verde.—En 40 ducados.

—Una calabaza de cristal, labrada por defuera de árboles y montería, con un cerco de oro en el gollete esmaltado de blanco y rojo, con un boton de cristal suelto por tapador en su caja núm. 53.—En 30 ducados.

—Una copilla papulina de cristal, usada, con su tapador, labrado en ella unos pájaros y colgantes, con su pié y un boton de cristal por basa; en el tapador le falta un boton que tenia por remate en su caja núm. 54.—En 20 ducados.

—Una copa pepelina de cristal, usada, labrados en ella por defuera de alto

á bajo dos grandes ramos de hojas y frutos, y en el suelo unos árboles y léjos, con pié bajo de cristal con una guarnicion de oro á la redonda y otra á la juntura del pié y copa en su caja núm. 55.—En 30 ducados.

—Una garrafilla de cristal con su pié, con unos gallones en el suelo y lo demas todo liso; tiene una guarnicion de oro en el cuello y otra en la juntura del pié y cuerpo, tallada y esmaltada de blanco y rojo en su caja núm. 56.—En 30 ducados.

—Otra garrafilla de cristal más pequeña que la de la partida ántes de ésta, y con dos guarniciones de oro en las mismas partes. Talladas y esmaltadas de azul en su caja núm. 57—En 24 ducados.

—Una pieza de cristal de hechura de cazuela, con una cenefilla labrada á la redonda del suelo por abajo; tiene dos cartoncillos de cristal por asas, juntadas con unas guarnicioncitas de oro, y en la pared tres ramos labrados por de dentro. Es toda lisa con un pico para beber; tiene seis dedos de diámetro en su caja número 58.—En 20 ducados.

*Tasacion.*—En la ciudad de Valladolid á dieciocho dias del mes de Setiembre del dicho año de mil y seiscientos y dos. Ante mí, el dicho Xpoval Fferroche.

## FIGURAS DE DEVOCION DE MEDIO RELIEVE DE ORO, PLATA Y METAL Y OTRAS COSAS.

Tasado por Joan Pablo y Jacome de Trezo, en Madrid á 14 de Marzo 1602.

—Diez retratos de plata dorada de diez Apóstoles, con la parte del credo que cada uno dijo, y en el reberso su significacion, ensartados en una cuerda de biguela, al principio una cruz y una sortija de plata, y al cabo una borla de seda negra, y pesan con cuerda y sin borla dos marcos y una onza y cuatro ochavas. Tasados en 200 reales.

—Una plancha en redondo de cobre, por la una parte el rostro de Cristo Nuestro Señor de medio relieve, y por la otra unas letras hebraicas en una cajita con pié y tapador todo de oro, que pesa la caja doce castellanos y siete etomines.—Tasado todo en 230 ducados.

—Un rostro de Cristo Nuestro Señor de oro de medio relieve, que está to-

cado en la Berónica y reliquias de Roma, y una cajuela de ébano.—En 4 ducados.

—Un rostro de Cristo Nuestro Señor, de cera blanca, puesto sobre piedra negra en una cajuela de madera.—Tasada la hechura en 4 reales.

—Otro rostro de Cristo Nuestro Señor de oro, puesto en una piedra negra, y en el reberso unas letras hebreas, metido en una cajuela de ébano con la declaracion de las letras en latin y romance.—En 4 ducados.

—Una medalla de plata en redondo, que tiene por la una parte Cristo crucificado y los ladrones, y en el reberso el sacrificio de Abraham; pesó dos onzas y media ochava; fué de D. Diego de Mendoza.—Tasado plata y hechura en 2 ducados.

—Otra medalla de plata en redondo, por la una parte Cristo crucificado con dos ladrones, y en el reberso Adan y Eva, todo de medio relieve, que pesa dos onzas y dos ochavas, fué del dicho D. Diego.—En 2 ducados.

—Otra medalla de bronce con el rostro de Cristo Nuestro Señor de medio relieve, en una cajuela de madera.—En 4 reales.

—Otra medalla de cobre con el rostro de Cristo Nuestro Señor de medio relive.—En 1 ducado.

—Otra medalla de plata con el rostro de Cristo Nuestro Señor de medio relieve, en una cajita de madera sin tapador, que pesa una onza y tres ochavas. —En 15 reales.

—Otra medalla de plomo con el rostro de Cristo Nuestro Señor.—No es de valor.

—Otra medalla de alcreuite del rostro de Cristo Nuestro Señor.—No es de valor.

—Otra medalla de metal en redondo con la figura de San Pablo de medio relieve y en el reberso un letrero; está todo metido en una caja prolongada de la India, laqueada, colorada y dorada.—En 4 reales.

—Un frontal de cobre con figuras del nacimiento de Cristo Nuestro Señor,

y de Apóstoles y otros santos, que se compró de doña Inés de Terreros, todo desbaratado, de medio relieve.—Tiende Joan Darfe á aderezar, y mandóle S. M. poner en un altar de San Lorenzo y así no se pone en inventario.

*Tasacion.*—En la villa de Madrid, á catorce dias del mes de Marzo de mil y seiscientos y dos años, ante mí el dicho Xtoual Fferroche, Secretario del dicho inventario y á precio de bienes, y en presencia de Antonio Voto, guarda-joyas de S. M., parescieron Juan Pablo Cambiago y Jacome de Trezo, lapidarios y escultores del rey nuestro señor, de los cuales se recivió juramento en forma de derecho para que haran bien y fielmente y á todo su entender la tasacion, y aprecio de las cosas contenidas en este género figuras de devocion de medio relieve, de oro, plata y metal y otras cosas, las cuales habiéndolas visto debajo del dicho juramento, las apreciaron y tasaron á los precios y de la manera que se contiene al cabo de cada partida, de cuya tasacion yo el dicho Secretario doy fe, que se hizo en mi presencia, y los dichos tasadores lo firmaron, digo que lo firmaron Francisco Reynalte y Pedro Cerdeno.

FRANCISCO REINALTE. PEDRO DE CERDENO.

Ánte mí,
CRISTÓVAL FFERROCHE.

Así monta veinte mil quinientos y trece maravedises.

---

## IMÁGENES DE ORO, PIEDRA É ILUMINACION.

En Madrid, á 8 de Julio 1600, tasólo Joan de la Cruz Pantoja.

—Un retablito de ébano con fresio, cornisa y arquitrabe y pié de ébano, y el campo de en medio de una tabla de ébano con un hueco grande aobado, en el medio de una señora y el niño Jesus de iluminacion, el campo de oro con un buril con plata y ocho huecos á la redonda; los cuatro de las cuatro esquinas redondos con los cuatro evangelistas, y los otros cuatro prolongados seisavados con unos lazos de oro, en campo azul todos con sus beriles, tiene dos tercias de alto y una de ancho escasa.—Tasado en 20 ducados.

—Un retablico pequeño, la tabla de enmedio de piedra de jaspe azul y blanco, y en ella Cristo crucificado puesto en la cruz, de oro de medio relieve con

una montanuela y una calabera de oro al pié de la cruz, guarnecido todo de ébano dorado con friso y cornisa y dos pilares de dicho ébano, puesto todo sobre una peana de jaspe guarnecida de ébano con otras piezas de otro jaspe encasados entre la guarnicion del dicho retablo, y sobre ellas algunas historias de figuras de medio relieve de oró, que tiene de alto media vara y una pulgada metido en una caja de madera.—En 100 ducados.

—Un retablico de ébano con dos puertas con friso, cornisa y arquitrabe, y encima su frontispicio; en el medio del tablero principal una historia de medio relieve de oro del descendimiento de la cruz con Nuestra Señora y San Juan, la Magdalena, Nicodemus y abarimatin sobre piedra negra con una laborcita en el friso de medio relieve, de oro, y en lo alto de esta historia otra de las tres Marías cuando fueron al sepulcro con un ángel sobre él, y en el frontispicio el Espíritu Santo, y en las dos puertas por la parte de dentro en la una pintado al olio la oracion del huerto, y en la otra la resurreccion guarnecido todo de oro, tiene cinco dozavos de alto y está metido en una cajuela blanca.—Tasado en 100 ducados.

—Una imágen en redondo, de iluminacion, de Cristo Nuestro Señor con dos ángeles, de mano de Jullio, con un beril delante metida en una caja de evano con un bisel de plata, y por defuera un remate dorado con dos serafines; tiene tapador de ebano con otro bisel de plata y un angel pintado en el medio de iluminacion, con cordones de oro y seda carmesí.—En 60 ducados.

—Otra imágen pequeña de Cristo en la oracion del huerto, de medio cuerpo arriba de iluminacion con dos puertas de ebano guarnecida toda de oro, y por dentro unas letras esmaltadas de negro, por defuera una mano de oro por aldavilla, y por remate dos arpías con cadenilla y garabate de oro metida en una caja cubierta de cuero negro, forrada en raso morado.—Tasada pintura y oro en 60 ducados.

—Una imágen de Nuestra Señora de iluminacion, con el niño en los brazos, de la una parte S. Agustin y de la otra San Anselmo, que tiene dos puertas de ébano con visagras, y aldabilla, y cadenilla y garabato de plata.—En 200 reales.

—Otra imágen de dos tablas, en la una Nuestra Señora con el niño en los brazos, con una corona en la mano con dos figuras á los lados, y en la otra el Pontífice con tres cardenales con el retrato del Rey nuestro señor, toda de iluminacion con cadenillas, y cadenilla y garabato de plata.—En 60 ducados.

—Un retablico de ebano con dos puertas engoznadas, juntas, y en ellas por la parte de dentro en la una Cristo Nuestro Señor del pecho arriba de medio relieve, con corona de espinas de jaspe oriental con pintas rojas, y en la otra la figura de Nuestra Señora del mismo tamaño de medio relieve de jaspe oriental más oscuro, con pintas rojas, con manto, y á la redonda del Cristo un letrero de letras de oro, que dice: *ego sum via veritas et vita*, y á la redonda de la imágen de Nuestra Señora otro letrero que dice: *Ave María regina celorum*, y en cada esquina por la parte de adentro un lacillo de oro. Ciérrase como libro, y tiene dos manecillas y cuatro goznes, y una cadenilla en cada tabla, que ambas asen de un remate con su garavato de oro, y en la una tabla por la parte de fuera Nuestra Señora con el niño Jesus en los brazos, de oro de medio relieve, con un letrero en lo bajo que dice: *Dei p. Virginis mont. Roca ad bicum*, con cerco y bisel de oro, y en la otra tabla dos ángeles con un lienzo en la mano y un letrero que dice: *Sacro sant sin domi Domininri Jesuchristi*, con su cerco y bisel de oro esmaltado, todo el dicho oro de diversas colores, y debajo de los angelitos hay reliquia del subdario de Cristo Nuestro Señor, tiene de alto siete dedos.—Tasado por Francisco Reinalte y Pedro Cerdeño, plateros de oro, en 332 ducados, en Valladolid á 18 de Setiembre de 1602.

—Un retablico de évano de una cuarta de alto, con pié, friso, cornisa y arquitrabe, y frontispicio y dos colunas de piedra de ágata, con basas y capiteles de plata dorada, el tablero de piedra lapis lazuli, puesto encima de él una cruz de évano con un Cristo pequeño de marfil, puesta la cruz en un Calbario, de agata por labrar con una calabera de marfil.—En 40 ducados.

*Tasacion.*—En la villa de Madrid, á ocho dias del mes de Julio de mil y seiscientos años, ante mí el dicho Cristoval Fferroche: 1.°, del inventario y aprecio de bienes, que quedaron del Rey nuestro señor (que haya gloria), y en presencia de Antonio Voto, guarda-joyas de S. M., Juan de la Cruz Pantoja debajo del dicho juramento, tasó las cosas contenidas en este género de imágenes de oro, piedra é iluminacion, como de la tasacion consta, que queda puesta al cabo de cada partida, y lo firmó de su nombre.

JOAN PANTOJA DE LA CRUZ.

Ánte mí,
CRISTÓVAL FFERROCHE.

Así monta doscientos y ochenta y seis mil y trescientos maravedíses.

## RETRATOS Y FIGURAS DE ENTERO RELIEVE DE MÁRMOL, BRONCE Y DE OTRAS COSAS.

Tasado por Joan Pablo y Jacome de Trezo en Madrid, á 20 de Junio de 1602.

Una estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco del emperador nuestro señor Cárlos V, puesto sobre un pedestal de jaspe blanco y leonado sobre una columna de jaspe verde.—Núm. 1. Tasada en 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de Julio César de relieve de mármol blanco sobre un pedestal de jaspe leonado, y una columna de jaspe blanco y leonado.—Núm. 2. Tasada en 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Octavio Augusto, sobre un pedestal y columna de jaspe azul y leonado.—Núm. 3. Tasada en 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Tiberio César, puesto sobre un pedestal de jaspe leonado y una columna de jaspe azul y blanco.—Núm. 4. Tasada en 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Cayo Calígula César, sobre un pedestal y columna de jaspe blanco, con unas manchas leonadas.—Núm. 5. Tasada en 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Claudio César, puesto sobre un pedestal y columna de jaspe leonado.—Núm. 6. Tasada en 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Neron, emperador romano, puesto sobre un pedestal de jaspe azul y blanco y columna de jaspe blanco y leonado.—Núm. 7. Tasada en 150 ducados.

Existia en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Sergio Galva, emperador romano, de mármol blanco sobre un pedestal de jaspe leonado y columna de jaspe azul y blanco.—Núm. 8. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Silvio Octon, emperador romano, puesto sobre un pedestal de jaspe leonado y columna de jaspe azul.—Núm. 9. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Aulio Vitelio, emperador romano, puesto sobre un pedestal de jaspe azul claro y blanco y columna de jaspe leonado y blanco.—Núm. 10. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Vespasiano, emperador romano, puesto sobre un pedestal de jaspe leonado y columna de jaspe azul y blanco.—Núm. 11. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Tito Vespasiano, puesto sobre un pedestal de jaspe leonado y columna de jaspe azul.—Número 12. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Domiciano, emperador romano, puesto sobre un pedestal de jaspe leonado con columna de jaspe leonado y blanco.—Núm. 13. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

Estas trece estatuas de Emperadores envió á S. M. el cardenal Monte-Prilchario.

—Otra estatua de medio cuerpo de Julio César, emperador romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe verde y blanco, sobre un pedestal pequeño de jaspe.—Núm. 14. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de Octavio Augusto, emperador romano, la cabeza de mármol y el pecho de jaspe leonado sobre un pedestal de jaspe leonado y blanco.—Núm. 15. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Tiberio César, emperador romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe leonado, puesto sobre un pedestal de jaspe azul.—Núm. 16. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Cayo Calígula, emperador romano, puesto sobre un pedestal de jaspe azul.—Núm. 17. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Claudio César, emperador romano, sobre un pedestal de jaspe leonado.—Núm. 18. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de Neron, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe leonado, con pedestal de jaspe leonado.—Núm. 19. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Sergio Galva, emperador romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe blanco y leonado.—Número 20. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de Silvio Oton, emperador romano, de mármol blanco y pedestal de jaspe blanco manchado.—Núm. 21. En 150 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Aulio Vitelio, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe leonado y pedestal de jaspe azul.—Número 22. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Vespasiano, emperador romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe leonado, y el pedestal de jaspe azul.—Núm. 23. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de Tito Vespasiano, la cabeza y parte del pecho de mármol blanco y lo demas de jaspe leonado, y unas piezas del dicho jaspe encajadas en el blanco, con pedestal de jaspe azul.—Núm. 24. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Domiciano, emperador romano, todo de mármol blanco, con algunas piezas de jaspe leonado encajadas en el pecho, con un pedestal de jaspe azul.—Núm. 25. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

Las doce estatuas de las partidas de atras, de Emperadores, envió á S. M. el papa Pío V.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve, de Aníbal, cartaginense, la cabeza de mármol blanco antiguo y el pecho y pedestal de jaspe amarillo.—Número 26. En 300 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de mármol blanco, del emperador Cárlos V nuestro señor, sobre pedestal de lo mismo.—Núm. 27. En 60 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de mármol blanco, de Mad. Leonor, reina de Francia, sobre un pedestal del mismo mármol.—Núm. 28. En 50 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de mármol blanco de relieve, de Julio César, emperador romano, la cabeza antigua sobre un pedestal de lo mismo.—Número 29. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Setimio Severo, emperador romano, sobre un pedestal de jaspe azul y blanco, figura antigua.—Núm. 30. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol blanco, de Antonio Pío, figura antigua, sobre un pedestal del mismo mármol blanco.—Núm. 31. En 200 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de relieve de mármol, de Faustina, mujer de Antonio Pío, puesta sobre un pedestal de lo mismo.—Núm. 32. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua pequeña de medio cuerpo de Marco Bruto, senador romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe amarillo y verde, sobre un pedestal de mármol blanco.—Núm. 33. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua del mismo tamaño de Julio César, emperador romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho de jaspe amarillo y verde, y pedestal de jaspe leonado.—Núm. 34. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua del tamaño que la de la partida ántes de ésta, de Pompeyo Magno, cónsul romano, la cabeza de mármol blanco y el cuerpo y pedestal de jaspe leonado y blanco.—Núm. 35. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua del tamaño que la de la partida ántes de ésta, de medio cuerpo de relieve, de Scipion africano, cónsul romano, la cabeza de mármol blanco y el pecho y pedestal de jaspe amarillo.—Núm. 36. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de sola la cabeza, con un pedazo de pecho todo de mármol blanco, de Sila, dictador perpétuo.—Núm. 37. En 50 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de Rodriguillo, español, que se está sacando una espina; rompida la mano derecha, toda de mármol blanco, sentado sobre un pedestal del mismo mármol.—Núm. 38. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Dos cabezas de Rómulo y Rémulo, de mármol blanco, hermanos, niños, que fundaron á Roma.—Núm. 39. En 50 ducados las dos.

Llevadas á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua entera de mármol blanco, de Vénus desnuda, con un brazo quebrado.—Núm. 40. En 300 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua entera de lado, sin brazos, toda de mármol blanco, sobre una peana de yeso.—Núm. 41. En 100 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Una estatua de bronce de Rodriguillo, español, que se está sacando una espina, sentado sobre un tronco de bronce y un pedestal de jaspe blanco y columna cuadrada de jaspe azul.—Núm. 42. En 100 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Una estatua de Antonio, hijo de Setimio Severo, de bronce, con pedestal de lo mismo, dorado.—Núm. 43. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Una cabeza de bronce del rey Francisco de Francia.—Núm. 44. En 20 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra cabeza de bronce de un hijo del dicho rey Francisco de Francia.—Número 45. En 20 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Una mano grande de bronce con un pedazo de brazo.—Núm. 46. En 4 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

De D. Diego de Mendoza.

—Una estatua de Platon de mármol de medio relieve, puesto en su marco de madera.—Núm. 47. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de Aristóteles, de medio relieve, con molduras de madera.—Núm. 48. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de Julio César, de mármol, del pecho arriba, puesto sobre

su pedestal pequeño del mismo mármol, figura antigua y buena.—Núm. 49. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de Andrómaca, mujer de Héctor, figura pequeña del pecho arriba, puesta sobre un pedestal pequeño del mismo mármol, de cinco dozavos de alto.—Núm. 50. En 25 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio relieve, de mujer, que dicen Europa, puesta en su marco de madera; es sacada de medalla griega.—Núm. 51. En 40 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio cuerpo, de gladiator, figura antigua.—Número 52. En 60 ducados.

Existia en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio cuerpo que no se sabe de quién es, puesta sobre su pedestal de mármol.—Núm. 53. En 50 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mujer, de mármol, de medio cuerpo, de Julia, hija de Tito, figura antigua, puesta sobre su pedestal.—Núm. 54. En 40 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio cuerpo, de Druso, figura antigua, puesta sobre su pedestal que tiene de alto una vara.—Núm. 55. En 60 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de mármol blanco, de Claudio, emperador romano.—Núm. 56. En 50 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Un cuerpo solo de Vénus y Cupido, de mármol, hallado sin cabeza ni brazos; tiene de alto vara y sesma.—Núm. 57. En 20 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol, cabeza sola con peana de jaspe, de un cónsul romano; tiene de alto más de dos tercias.—Núm. 58. En 20 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio cuerpo, puesta sobre su pedestal, de Vénus, figura antigua; tiene de alto cinco sesmas.—Núm. 59. En 30 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio cuerpo, de Domiciano, figura única que no se ha hallado otra, puesta sobre su pedestal; tiene de alto una vara.—Número 60. En 100 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de medio cuerpo de mármol con su pedestal, de Antonio, favorito de Adriano, que fué Rey de Egito, figura antigua; tiene una vara de alto.—Núm. 61. En 60 ducados.

Llevada á Aranjuez en 1622.

—Otra estatua de mármol de medio cuerpo, puesta sobre su pedestal, de Conímodo, figura antigua; tiene de alto cinco sesmas.—Núm. 62. En 25 ducados.

—Otra estatua de pecho arriba de mármol con su pedestal de lo mismo, de un cónsul romano, figura antigua y muy buena; tiene de alto tres cuartos.—Número 63. En 20 ducados.



FIN DEL TOMO VIII.

Diciembre de 1870.

# ÍNDICE

## DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO.



Acompañan á este tomo las obras siguientes, publicadas en la

## BIBLIOTECA DE EL ARTE EN ESPAÑA.

Volúmen vi. . *Observaciones sobre el libro Felsina Pittrice*, por Vicente Vitoria, Canónigo de Játiva; traducido del italiano por D. G. Cruzada Villaamil. Se han repartido los pliegos primero y segundo.

Volúmen vii.. *Vida de Benvenutto Cellini*, escrita por él mismo; traduccion del italiano, por D. G. Cruzada Villaamil.—Se han repartido los dos primeros pliegos.

Volúmen viii. *Los Tapices de Goya;* por D. G. Cruzada Villaamil, Secretario de la Comision del Museo de Tapices del Escorial. Terminada su publicacion.

# ÍNDICE DE LÁMINAS.

## ÍNDICE DE AUTORES.






EL ARTE
EN ESPAÑA
6 7 8